

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

E.A.P. DE LITERATURA

**La muerte de Atau Wallpa como conflicto de
representación en la tragedia del fin de Atawallpa**

TESIS

para obtener el título profesional de Licenciado en Literatura

AUTOR

Abraham Abel Prudencio Sánchez

Lima -Perú

2007

A mis padres
que son todo en mi vida
y a Zoila, una vez más,
porque sin ella no sería nada.

INDICE

INTRODUCCIÓN

1	MARCO METODOLÓGICO	
1.1	La tradición oral en la representación de la muerte de Atau Wallpa. Aspectos a tomar en cuenta al hablar de tradición oral.	12
1.2	Oralidad y escritura: un conflicto sin resolver.	17
1.3	La otredad: alteridad en el conflicto de representación.	23
1.4	Balance de la crítica	29
2	ORIGEN, GÉNERO Y ESTILO: DESENCUENTROS FORMALES	
2.1	Autoría: Historia de un manuscrito	34
2.2	Entre la tradición occidental y la cosmovisión andina ¿Atau Wallpa, héroe trágico?	41
2.2.1	De la tragedia, concepto y elementos, relaciones con la <i>Tragedia del fin de Atawallpa</i>	43
2.2.2	Del héroe trágico, Atau Wallpa	46
2.3	Estilo único en un texto nada convencional, estética tensional.	53
3	PROPUESTA DE INTERPRETACIÓN: TENSIONES REPRESENTATIVAS	
3.1	Palabras vacías, la incomunicación como preludio de la destrucción: los casos de la chala y la Biblia.	60

3.2 Testigos y actores funestos, el papel de los personajes.	66
3.3 El futuro en sueños, presagios de muerte.	70
3.4 El conflicto con el otro en su máxima expresión, el caso paradigmático de Atau Wallpa.	74
3.5 Una interpretación alterna: final alternativo frente a la historia real. Atau Wallpa como sujeto reivindicado.	79
CONCLUSIONES	87
BIBLIOGRAFIA	90
ANEXO	97

INTRODUCCIÓN

La singularidad del discurso empleado a lo largo de nuestra historia da ejemplos claros de originalidad, variedad y unidad y antes de señalar cualquier otro aspecto válido, es necesario remontarnos a los orígenes de nuestras letras.

En este sentido, consideramos la *Tragedia del fin de Atawallpa* como uno de los textos fundamentales en el desarrollo de nuestra literatura por ser uno de los primeros y sobre todo por encontrarse escrito en quechua¹.

Los textos primigenios provienen de o retratan un contexto determinado, que explica su origen e influye en su escritura. Es así como el texto en cuestión reinventa un conocido episodio de la historia peruana; sin embargo, el discurso para valerse de sí misma compete codo a codo más con la memoria popular que con la propia realidad histórica. En ese sentido el texto más que fungir de historia nos hace llegar la suma de una tradición que se modifica en su multiplicidad para mantenerse en contacto con la modernidad.

Nuestra investigación se centra en la *Tragedia del fin de Atawallpa* que el escritor boliviano Jesús Lara halló en 1955. Esta obra dramática ha ganado importancia con el tiempo; sin embargo, la historia literaria le ha dotado de cierto matiz polémico dado su origen hasta ahora incierto; sin embargo, ello no invalida su importancia como un acontecimiento literario e incluso histórico. Por más que se hayan establecido argumentos divergentes, muchos estudiosos como Nathan Wachtel (1976) impresionados por la riqueza y originalidad, analizaron el texto con esmero y dedicación sin cuestionar sobre la autenticidad de la misma, dejando así por sentado la

¹ Para ampliar la información del texto base hemos anexado la obra en quechua que el mismo Jesús Lara tradujo.

posibilidad que esta pieza teatral provenga directamente de esa fuente primigenia, como también existe posiciones contrarias como es el caso de César Itier (2001) quien prueba la imposibilidad que la *Tragedia del fin Atawallpa* haya sido compuesta por un indígena en el siglo XVI, es más sustenta que el mismo Jesús Lara lo compuso para: “demostrar que los incas habían tenido una gran literatura, con las consecuencias que esto tendría para el status del quechua y de la cultura de sus hablantes dentro de las sociedades andinas.”(Itier, 2001:120)

Ante tal debate nosotros desligamos la cuestión de autoría y apostamos por su extraordinaria calidad literaria y alto valor dramático que nadie puede invalidar, ello basta para tomarlo en cuenta. Así mismo es uno de los tantos textos que ha recibido poco o nada de atención de parte de los investigadores porque simplemente había sido cuestionada, cuando en realidad debería merecer la atención de la crítica especializada.

En ese sentido, para nosotros carece de importancia si el texto en cuestión ha venido de manos de los propios Incas o lo haya fraguado el escritor boliviano. Lo que nos interesa es el texto como pieza literaria, en sus aspectos estilísticos y argumentales que serán objeto de análisis en la presente tesis.

La necesidad de abordar este tema proviene del interés de arriesgar un proyecto en el cual se encierra la problemática que enfrenta todo texto y es una revalorización de las literaturas étnicas o de temática étnica. Es así como Edmundo Bendezú en su *La otra Literatura Peruana* nos habla de una posibilidad mayor y que “admitir la presencia y la vitalidad de esa cultura y de esa literatura nos enriquece espiritualmente, ignorarla nos empobrece” (Bendezú, 1986: 78-79). Como se puede ver el cambio que sufrió el Perú de ese entonces no se ha llegado a superar del todo, la irrupción de un grupo de aventureros españoles cambió el curso de la Historia Peruana cuya notable

huella se grafica en la literatura y en este caso específico en la dramática quechua cuya motivación es la de manifestar su punto de vista acerca de aquel suceso histórico.

Dentro del nivel argumentativo la elección de este texto responde fundamentalmente a dos criterios: el texto dentro de una coyuntura polémica manifiesta la necesidad de expresarse dentro de las categorías que le corresponden, para ello se vale de la historia real, la cual la memoria popular se encarga de moldear según sus propios principios con lo cual nos da a conocer que no sólo hay un punto de vista de un suceso. Estas múltiples versiones, que se encuentran repartidas a lo largo del territorio nacional se hallan sujetas ya sea en menor o mayor grado a la historia “oficial”.

El siguiente criterio, dentro del nivel central, responde a un intento de explicar un acontecimiento cuya asimilación está en trance. Debemos mencionar que los textos que abarcan este tema tienen una clara intención: tratan de dar una visión distinta, con aportes singulares para el mejor entendimiento y esclarecimiento de aquella etapa de colisión².

Como se puede comprobar tanto la trama como los personajes son un punto en común con la Historia puesto que son nombres tomados de la realidad, así tenemos a Atau Wallpa, Sairi Tupaj, Khishkis, Challkuchima; y del bando español figura Pizarro, el padre Valverde e incluso Felipillo; sin embargo, en muchos casos la coincidencia sólo es en el nombre mas no en el contenido, pero ello no lo indispone con la idea de

² Estos son algunos textos que intentan establecer su propia versión de aquel acontecimiento:

Apu inqa Atahualpaman, todo el texto es un lamento muy sentido por la muerte del Inka, la naturaleza empieza a dar señales de transformación anormales, de pronto el cielo se cubre de granizos y eclipses. Traducción y notas de Teodoro Meneses. Lima, 1957.

En *La conquista de los españoles* se da también la confrontación de ambas culturas. Por orden del rey de España, Pizarro impondrá a la fuerza sus propósitos. El nombre del sacerdote de esta pieza coincide con la *Tragedia del fin de Atawualpa*. El Inca muere “afusilado” Clemente Hernando Balmori, 1955.

En *El Inca por la Coya* nos entrega un apartado muy importante es la prisión, rescate y muerte del Inca Atahualpa. En esta versión los españoles se expresan en castellano y los andinos en quechua. Tras un breve diálogo Atahualpa es tomado prisionero. La ambición desmedida les obliga a matar al Inca. Muerto éste quedan como dueños del Imperio. Luis millones, 1988

verdad sino al contrario llegamos a comprender gracias a esa opción que la memoria popular puede servirse de cualquier elemento con tal de establecer su propia versión. La transposición de los personajes no es tomada en cuenta según su rol en la historia sino porque su interés es dar a conocer aquello que cada versión se propone.

En este sentido, surge nuestro problema de investigación, relacionado con el interés de comprender los elementos literarios que entran en juego en la representación textual de la *Tragedia del fin de Atawallpa*.

Nuestra hipótesis es que en el texto dramático que analizamos, el discurso se manifiesta mediante tensiones representacionales que surgen del conflicto que genera la muerte de Atau Wallpa. Desde el inicio el argumento está dirigido a concluir en la muerte de Atau Wallpa, el conflicto se denota desde el mismo hecho en que se concibe al Inca como hijo del Sol, por tanto está investido con la aureola de la inmortalidad. Es el Monarca de un Imperio, implícitamente se sabe que, si muere él, simultáneamente también fenece el Imperio. El conflicto llega a su punto máximo cuando España condena el asesinato de Atau Wallpa, es como si Pizarro lo hubiera matado a él mismo, el regicidio es tanto evidente como condenable.

La estructura y el soporte discursivo constituyen todo un lineamiento para hacer de la muerte un conflicto; hay una conjunción de elementos que suscitan la tensión. Vemos cómo el mundo andino crea mecanismos de evasión para imposibilitar ese hecho funesto, es así que de una derrota total pasamos a un lento proceso mesiánico encarnado por Inkarrí, es el inca rey que vendrá a poner orden. Es el augurio de tiempos mejores.

Inkarrí está encuadrado en una imagen cíclica que es justamente la que permite explicar su mesianismo desde el punto de vista andino, porque si bien los elementos escatológicos incorporados son claramente cristianos e históricos, su ineludible base tradicional y cíclica queda enunciada en la promesa de volver al tiempo del Inca, al

tiempo sagrado en el que había muchos dioses... (Franklin Pease, 2004:229).

Tenemos como intención leer este texto desde la perspectiva del constante conflicto que se dará a lo largo del discurso que representa los últimos momentos de la vida de Atau Wallpa que culminará con su muerte. Veremos cómo se construye una nueva versión con todos los elementos que hacen de este texto un discurso cuya complejidad se enraíza en las fuentes de la memoria popular.

Esta investigación está dividida en tres partes.

En el primer capítulo estableceremos el Marco Metodológico donde trataremos de abarcar los aspectos más saltantes de la tradición oral, del mismo modo nos insertaremos en conceptos referidos a la oralidad y escritura. El tercer punto a precisar es sobre la alteridad que nos ayudará a comprender la disyuntiva entre dos entes contrarios. Como último punto haremos un balance crítico sobre algunos textos

En el segundo capítulo presentaremos las tensiones formales que se producen en el texto, analizando su origen, el género con el que parece guardar mayor similitud y el estilo único que lo diferencia de la tradición occidental.

El tercer capítulo tratará sobre las tensiones representacionales que se presentan en el texto; para ello nos basaremos en el análisis de los personajes, en los sueños cuyos presagios significan la muerte, del mismo modo veremos cómo este conflicto se da con el otro. El final de este teatro dramático también es eminentemente particular, se desliga de los sucesos históricos en su afán de reivindicar al pueblo inca simbolizado en Atahualpa.

La aplicación de la metodología de análisis textual ha hecho posible que revisemos al detalle las particularidades de la muerte de Atau Wallpa como conflicto de

representación haciendo posible de esa manera nuestro conjunto de conclusiones a fin de motivar y contribuir a la crítica en torno de este polémico texto.

Nos place en gran medida este texto dramático porque encierra una gran problemática que instauro la memoria popular. Es un texto singular desde muchos puntos de vista, su complejidad recorre desde el reconocimiento de su autoría hasta la inclusión de un elemento de vital importancia como es el castigo a Pizarro por parte del propio rey, España, en razón a su desproporcionado accionar, justificando tácitamente al gobernante imperial.

Finalmente trataremos de puntualizar como núcleo central de la organización, el conflicto de representación que constituye la muerte de Atau Wallpa.

Esta investigación es posible gracias a aportes valiosos de muchos profesores de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Quiero agradecer al profesor Hildebrando Pérez, asesor de esta tesis, que siempre estuvo atento a ciertas inquietudes mías. Asimismo agradezco al profesor Manuel Larrú que me regaló la idea de iniciar esta investigación.

CAPÍTULO I

MARCO METODOLÓGICO

En este capítulo trataremos de establecer los marcos por donde fluctúa la temática de nuestra investigación; en ese sentido es importante remitirnos a algunos conceptos que se manejan sobre tradición oral, oralidad y escritura, así como la alteridad. Estos conceptos son vitales para entender los conflictos tensionales que suscita la representación teatral que desarrollaremos en los capítulos posteriores. Es importante saber que ninguna categoría se mantiene estable, todas estas fluctúan dependiendo del tipo y organización del texto. Por lo tanto, conceptualizaremos dichos postulados aplicándolos a la *Tragedia del Fin de Atawallpa*.

1.1 LA TRADICIÓN ORAL EN LA REPRESENTACIÓN DE LA MUERTE DE ATAU WALLPA. ASPECTOS A TOMAR EN CUENTA AL HABLAR DE TRADICIÓN ORAL.

Los procesos por los que atravesó nuestro país han dado lugar a que se indaguen temas gravitantes desde todos los puntos de vista y quizá la etapa más estudiada sea la irrupción de un grupo de españoles en el ahora legendario imperio Incaico. Para entender esta etapa singular, investigaciones de muy alto nivel han ido apareciendo conforme se dilucidaba aquella coyuntura compleja. Nathan Wachtel (1976), Flores Galindo (2005), Jean-Philippe Husson (1997) entre otros. Del mismo modo, en el plano creativo también se ha tratado de representar, basados en la trasmisión oral, aquellos sucesos que quedaron grabados en la memoria de los pueblos; los puntos de vista que se vierten son amplios y diversos.

En ese sentido tanto en el plano histórico como literario, por citar dos ejemplos, se ha evidenciado el proceso traumático que significó la conquista, los tres siglos de martirio ha sensibilizado la conciencia de los pueblos. Esta particularidad se expresa mediante representaciones teatrales que se transmiten de generación en generación. Aquel acontecimiento trágico se reactualiza constantemente e incluso está propenso a transformaciones tratando de reivindicar aquella infausta fortuna, ello hace de aquel pasaje un acontecimiento de nunca acabar.

El unánime testimonio de los historiadores coetáneos, así como una tradición constante, nos enseñan, como ya se ha visto, que el drama quechua continuó cultivándose, ya por los poetas quechuas del tiempo del Imperio que sobrevivieron a su destrucción, como por aquellos de sus descendientes que, aunque nacidos en época posterior, conservaban aún las costumbres y tradiciones de su raza y una educación enteramente indígena. Hay que atribuir a esta época *la muerte de Atahualpa*, *Usca Páucar*, *Huáscar Inca* y otros dramas, cuyo argumento está tomado de los hechos más memorables de la conquista (Basadre: 1938,168-169)

Como se pone en evidencia, todas aquellas representaciones giran en torno a un ente y circunstancia común: la muerte de Atau Wallpa que significa también la ruina del imperio Incaico. Estos actos folklóricos de alta relevancia a nivel literario son de vital importancia porque se basan en la tradición popular que se enriquece con cada variación que es la cuota folklórica de los pueblos multiculturales, allí reside la riqueza de los pueblos en tanto que sus manifestaciones culturales al ser tan diversas y amplias cumplen dos funciones: dado su origen eminentemente oral y su afán reivindicador da a conocer un hecho no como sucedió sino lo que hubiera sido de haber existido una justicia real. El siguiente punto importante es el intento de exaltar la historia no oficial, se hace visible entonces el intento total de romper con la oficial, hay un afán de proponer una historia distinta, al bifurcarse esa posibilidad, estaría rechazando explícitamente la existencia de una sola. Se está pasando por un inconformismo total, por esa razón es que se revierte el final.

La memoria colectiva se ha ido transformando y robusteciendo, ello ha posibilitado historias tan extraordinarias como es el caso de *Apu Inca Atahualpaman* o *La conquista de los españoles* e incluso la misma *Tragedia del fin de Atawallpa*, que hasta hoy en día en muchos lugares de nuestro país se continúa representando. Tengamos en cuenta que estas celebraciones no son únicas ni pertenecen a un lugar determinado, en cada lugar donde se representa la muerte de Atau Wallpa se muestra las múltiples variaciones y cuotas que se han ido añadiendo con los años, ello constituye un testimonio de aquel periodo. Desde ese punto de vista consideramos que la tradición cultural andina ha ido desarrollándose de manera progresiva y no sólo es la manifestación de una cultura sino que dentro del discurso subyace un largo proceso reivindicativo. Dentro de estos procesos donde todo está en proceso la *Tragedia del fin de Atawallpa* se implanta y consolida dentro de la tradición dramática andina. Esta se

fundamenta ante un hecho que pervive en la memoria colectiva, la muerte de Atau Wallpa supera cualquier límite de tiempo o punto geográfico, aquella historia se encuentra difuminada en las mentalidades y costumbres de los pueblos. Dicho proceso traumático ha llegado a constituir un factor importante dentro de la memoria colectiva.

El establecimiento de la tradición proviene de los conocimientos adquiridos que se ha ido ganando poco a poco de la cual la sociedad es poseedora de los mismos, las formas representacionales desempeñan un rol importante, llegan a significar el testimonio de las múltiples formas folklóricas que se ha ido acumulando con el tiempo. Dichas representaciones perviven a través del tiempo por medio de cantos, bailes, coros, relatos, es la memoria popular la que propicia la riqueza de las tradiciones.

Dentro de dicho aspecto en el Perú se desarrolló de manera alterna una literatura indígena que va de la mano con el desarrollo progresivo de costumbres que caracterizan y particularizan a las comunidades andinas. Ello los dota de una cualidad singular dentro de la construcción de identidades, cada una de estas manifestaciones se engloban en el folklore cuya característica principal es la de ser eminentemente periférica. Estas formas representacionales, que se transmiten de generación en generación, cuyo vigor se debe a la memoria popular, se posesionan indistintamente dentro de la tradición oral, es así como también llega a darse en la *Tragedia del fin de Atawallpa* cuya cualidad como arte dramático es el de ser único e irrepetible, es aquí cuando la memoria popular adquiere toda su riqueza como ente generador de cultura.

En cada circunstancia en que se ejecuta cada representación se pone en marcha aquel legado quechua que viene a ser el testamento de la cultura andina que se encuentra en pleno enriquecimiento, este enriquecimiento se sustenta en su multiformidad, el vivir nuevamente las circunstancias ocurridas en 1532 va acompañado de un elemento particular: el final de esta historia es distinta a las

conocidas (todas ellas configuran al indio en su condición de vencido) y en este caso particular al reescribir la historia va a implicar la necesidad de hacer una “justicia poética”. Se elabora un discurso en tanto y cuanto es valedero para el momento en que se está viviendo. Las circunstancias complejas por las que va atravesando la sociedad no permiten elaborar la historia tal cual es, es necesario la reelaboración de la misma. La memoria colectiva, como fuente inagotable, se posesiona de la historia real para someterla a su reelaboración inmediata. Tengamos en cuenta que estos tipos de actos sólo son posibles cuando no se está trabajando bajo el soporte de la escritura, de allí que Gerald Taylor nos indica:

Es obvio que el paso de la oralidad a lo escrito implica modificaciones en estas tradiciones. Ante todo, desaparece la calidad de acto único e irrepetible de la narración y la relación que asocia el narrador al público que, a veces, determina el desarrollo del tema. Generalmente no es el narrador-testigo quien transcribe el texto. El redactor que prepara una versión definitiva para la publicación, elimina lo que le parecen ser fallas estilísticas. Como consecuencia, es posible que desaparezcan (o que se normalicen excesivamente) marcas típicas de la oralidad como las partículas testimoniales y que se introduzcan criterios de legitimidad dialectal que “corrigen” el original. (Taylor, 1988:187)

El acto mismo de fijar implica cierto “estancamiento”, el texto queda tal como es sin opción a empobrecer ni enriquecer, por tanto desde la memoria popular sería un texto fragmentado y disímil a sus formas primigenias ya que en su elaboración se recurrirá al recurso del discernimiento y por ende es inevitable su irreversible transformación, la multiplicidad de elementos son los que dan continuidad y validez a la tradición oral. La memoria popular carece de origen, es la voz que trasciende los límites de lugar y tiempo, en su recorrido va ampliándose. Gracias a ese legado, la comunidad andina se apropia de la realidad para hacerla suya. La memoria popular hace que un acontecimiento cualquiera sea recordado siempre y no sólo nos ofrece una

sino múltiples versiones. Esta diversidad de versiones que encontramos también respecto a la muerte de Atahualpa permiten acercarnos tímidamente a dicha cosmovisión cuya característica es la de ser inasible.

Se asume tal acontecimiento como cierto sin lugar a réplica, cuando el nivel de conocimiento es tal se debe a que se está viviendo una manera distinta de ver al mundo. Se está convencido que la historia es así y no de otro modo. Todos los elementos que están inmersos dentro del discurso no ponen en cuestión la naturaleza de la misma. La tradición oral es tanto válida como inapelable. Dentro de su organización, la tradición oral alberga un nivel de abstracción que está comprometida consigo misma, llega a constituir un todo. Por ello su visión del mundo es total, lo que vale decir es que la memoria popular tiene su propia percepción de los hechos y si en el registro histórico los acontecimientos sólo son de derrota planea entonces una estrategia, en la que el plan de reivindicación es inminente. Por ello la necesidad de reescribir la historia, la lógica gira en torno a la reconciliación con la esperanza y buena voluntad, de allí la necesidad de justicia. En el texto dramático que analizamos la crueldad de Pizarro es castigada y si bien es cierto que históricamente no recibió ningún castigo de parte del rey de España, el pueblo lo sentencia con la pena capital. Es válido para las sociedades crear una memoria colectiva victoriosa. Con este final inesperado es donde se implanta la idea de una esperanza mesiánica, de retorno del Inca, el pueblo en su conjunto participa y hace de esta representación un acto de ansiada reivindicación.

1.2 ORALIDAD Y ESCRITURA: UN CONFLICTO SIN RESOLVER.

Una vez llegados los españoles y cumplido los presagios se inician los múltiples procesos de conflicto y así como se libra la lucha ideológica entre el dios de los españoles y el dios de los incas representado por el Sol, se suceden permanentes conflictos entre oralidad y escritura. Entre ambos bandos se lleva a cabo la imposibilidad en el proceso de comunicación, el proceso conflictivo no se acaba con la captura de Atahualpa, a esas alturas el proceso de no reconocimiento se está dando en su máxima expresión.

Este conflicto se hace visible en un objeto simbólico: la chala, cuyo contenido jamás será descifrado por los que en ese momento detentan el poder incaico, esta imposibilidad grafica la incursión de ese elemento extraño que no es compatible con lo hasta ese momento vivido, Atau Wallpa dice “esta chala que me has traído/ no me dice nada” (Lara, 1957:99), en esta frase está contenido la profunda desolación que siente al no poder encontrar relación entre el español, la chala y su poder real, el enfrentamiento de la incomunicación ya está declarado, así se da invalidez a un orden arbitrario, mientras que para el español el texto tiene un significado, la fuente del inca se basa en la voz:

En el escenario de la colonización, hay signos y códigos propios de cada cultura que no pueden ser convertidos, entendidos ni homologados en los términos y sistemas de la otra cultura. Es lo que ocurre entre la cultura hispana y la cultura quechua. (López Maguiña, 2003:73)

La chala pasa por distintas manos pero no podrá ser entendida, es un texto cerrado para los autóctonos, la lectura de esos signos es simple y llanamente incomprensible, hay elementos nunca antes vistos que denotan admiración, se intenta comprender con elementos propios aquello que no pueden entender, dirán que son

huellas de patas de pájaros o que se parecen a las tarukas puestas cabeza abajo, ven al objeto tal como es y no la interpretación que está detrás de ella.

Este conflicto no llega a superarse ni por intermediación de Felipillo, la imposibilidad de darle una lectura sigue vigente, Sairi Tupaj es el único que se atreve a darle una interpretación, el posible contenido de la chala probablemente grafique el sueño que tuvo en el que oyó a la madre de Atau Wallpa diciendo “yo quiero a ese Pizarro, mi enemigo de barba”, Sairi Tupaj baraja la posibilidad que la chala contenga este mensaje. Pero su posible hipótesis estaba muy alejada de la verdad, en el fondo la chala llega a ser aquel edicto mediante el cual se pronuncia el Rey y da fe de su respaldo a quienes lo presentan, la chala por ende se entiende como un medio en que el lenguaje escrito se asocia con el poder. Es un mandato perretorio en el que la letra llega a subordinar a la voz, al respecto López Maguiña señala: “sienten y perciben que la letra es un signo de poder y de saber, pero no acceden a su pleno discernimiento, quizás debido a que la letra forma discursos separados del cuerpo y la naturaleza” (López Maguiña, 2003:74). El texto no le dice nada a Atau Wallpa. A simple vista tanto la Biblia como la chala son reducidas a simples objetos curiosos. Se da el proceso de no entendimiento, el hecho que el manejo de la letra no sea unánime en ambas partes resta de fundamento a cualquier tipo de agresión bélica por ello no se puede calificar negativamente el acto de Atahualpa, para éste la Biblia era un objeto más.

Definitivamente en nuestras sociedades se termina pensando que la escritura es un paso superior a la oralidad y que ésta es algo que debería dejarse atrás, pero vemos que la oralidad tiene características que la hacen propia y singular. Con esto se suele adjudicar a los que saben leer características "superiores", como en el caso que estudiamos podría referirse al bando de los españoles, cuando también hay culturas que

tienen escritura pero no necesariamente están relacionadas con la modernidad, no podemos afirmar que existan profundas diferencias entre las estructuras sintácticas o de discurso entre la prosunción oral y la proveniente de una vertiente escrita.

Respecto a los conceptos de oralidad y escritura, es siempre necesario hacer una revisión de los conceptos que postula Walter Ong. En el caso particular al que nos enfrentamos con la *Tragedia del fin de Atawallpa* nos referiremos a su concepto de oralidad primaria que bien podría representar la que pertenecía a la cultura incaica.

Ong señala lo siguiente:

(...) llamo “oralidad primaria” a la oralidad de una cultura que carece de todo conocimiento de la escritura o de la impresión. Es “primaria” por el contraste con la “oralidad secundaria” de la actual cultura de alta tecnología, en la cual se mantiene una nueva oralidad mediante el teléfono, la radio, la televisión y otros aparatos electrónicos que para su existencia y funcionamiento dependen de la escritura y la impresión. (Ong, 1993:20)

Así, si tomamos en cuenta que el origen del texto en estudio está en la tradición oral no podemos negar que pertenecería a esta oralidad primaria sin contacto con la escritura lo que llevó al no entendimiento entre incas y españoles pues los incas no tenían conocimiento alguno de la escritura; esto llevó al paradigmático episodio en Cajamarca donde el Inca reniega del Dios cristiano y arroja la Biblia al suelo.

Aunque las palabras tienen su fundamento en el habla, la escritura las encierra en el campo visual. Una persona que ha aprendido a leer no puede recuperar plenamente el sentido de lo que la palabra significa para la gente que sólo se comunica de manera oral. Este aspecto es importante si nos referimos al proceso que vivieron tanto españoles como indígenas, demostrado en la imposibilidad por parte del español

de reconocer que el Inca no estaba contrariando a su Dios sino que manifestaba su ignorancia de la escritura.

En una cultura oral primaria, como a la que pertenecían los incas, puede afirmarse, como señala Ong, que el pensamiento y la expresión tienden a ser de las siguientes clases: acumulativas porque lo aditivo es propio de lo oral en tanto la subordinación lo es de lo escrito, además los elementos del pensamiento y de la expresión de condición oral no tienden tanto a ser entidades simples sino grupos de entidades, tales como términos, locuciones u oraciones paralelos.

Además, puede ser considerado como redundante, dado que la mente debe avanzar con mayor lentitud pues no tiene un referente escrito al cual dirigirse, por eso la repetición de lo apenas dicho, que busca mantener tanto al hablante como al oyente en la misma sintonía. Este aspecto será muy importante cuando hablemos del estilo de la obra, porque la repetición puede provocar cansancio y sería rápidamente desechado en una estilística occidental.

La memoria oral y con ello la manera de expresión oral funciona eficazmente con los grandes personajes cuyas proezas sean gloriosas, o como en el caso que nos atañe, de gran significado para una población entera como la población incaica. Si esto no fuera el caso no podría sobrevivir en la memoria colectiva.

Al aprisionar la oralidad con la escritura como ocurre en el caso que estudiamos, sucede que grandes muestras de sorprendente belleza se encasillan en la escritura, a pesar de aceptar que necesitan de esta para seguir viviendo.

Las culturas orales producen, efectivamente, representaciones verbales pujantes y hermosas de gran valor artístico y humano, las cuales pierden incluso la posibilidad de existir una vez que la escritura ha tomado posesión de la psique. (Ong, 1993: 23)

En el campo de análisis en que nos encontramos, el de la Literatura, a pesar de que la forma originaria de la oralidad se ha perdido, queda el remanente básico con el que procederemos a realizar nuestro análisis: la escritura.

El discurso escrito despliega una gramática más elaborada y fija que el discurso oral, pues, para transmitir significado, depende más sólo de la estructura lingüística, dado que carece de los contextos existenciales plenos normales que rodean al discurso oral y ayudan a determinar el significado en éste, de manera un poco independiente de la gramática. (Ong, 1993:44)

Dentro de las diferencias evidentes nosotros creemos que a partir de la irrupción de la escritura se dará un cambio muy importante en la mentalidad del andino, el orden se subvierte, empiezan a darse cambios, estos “trastornos” sólo lo sufrirán los andinos pues son ellos los que tiene que amoldarse, por ende se va perdiendo la esencia particular que caracteriza a cada pueblo. Dentro de esta perspectiva los puntos de vista han girado, hay una visión más conciliadora, “tanto la oralidad como el surgimiento de la escritura a partir de la oralidad son necesarias para la evolución de la conciencia” (Ong,1993:169) esta amalgama es necesaria para comprender a un pueblo en su totalidad, sin la escritura sería inconcebible hacer un estudio detallado de la evolución del ser humano, por otra parte la oralidad dentro de sus perspectivas es el que elabora de manera abstracta la cosmovisión susceptible y esencial de los pueblos.

Un segundo rasgo de la mentalidad oral es la tendencia a ir adaptando la tradición a las necesidades del presente. Por medio de cambios graduales y a menudo imperceptibles, tal mentalidad va creando una visión del pasado que justifica y sirve de precedente a la forma de vida del momento (Martínez Pizarro, 1992:131)

Nosotros creemos dentro de estos niveles tensionales que cada pueblo orchestra la mejor comunión entre ambas elementos, una no puede estar sin la otra, necesariamente se da el principio de complementariedad, es complicado hablar de actos

acabados y puros y más en regiones donde la memoria popular trata de validarse así misma y para ello no duda en tomar las tecnologías de la palabra. Es difícil hacer una segmentación de las mismas.

Por el momento algunas cosas quedan claro. Primero, que en toda sociedad las fronteras que dividen lo escrito de lo oral no son fijas ni absolutas; por más letrada que sea la colectividad llevará a cabo oralmente actividades y transacciones, pero fundamentalmente en la base de su propia construcción simbólica la presencia de la voz será esencial. (Larrú, 2006:257)

Las operaciones discursivas van alternándose hasta encontrar una correlación. Al final las ideas de complementaridad terminan imponiéndose en un mundo tan diverso y complejo como el nuestro.

En nuestro análisis es extraordinario comprobar cómo la vía oral ha servido para la canalización de un acontecimiento que con el tiempo ha adquirido un valor incalculable.

No hay fecha exacta porque el proceso es inconcluso, esta representación es un acto de inconformidad, se resiste a la colonización servil y miserable, poner una fecha es simplemente tentar con lo imposible dada la carencia material del manuscrito original y otras pistas que ayuden en la investigación. Más allá del texto, nosotros creemos que el tema en sí engloba generaciones en las cuales es imposible detectar el dato preciso, la memoria popular tiene un origen común cuya característica no está paramentada con el dato preciso.

Pero ahora si nos referimos al texto descubierto por Jesús Lara esta fue publicada en 1956, pero el nacimiento de la historia se remonta muchos años atrás. Por ser fuente de la memoria popular creemos que esta historia fue construyéndose, la oralidad es transmitido de manera generacional, es la historia que va concadenándose a

través de los tiempos que llega a concretarse en un momento dado, que dará como resultado la obra teatral.

Ahora bien, por ser un historia de dominio público no se puede dar datos precisos como lugar o fecha en la que apareció, este tipo de acontecimientos no tiene autor ni procedencia conocida pero sí es de dominio público, Martínez Arsan y Vela plantea una fecha muy discutida pero lo hace, la de 1555; sin embargo, a pesar de ello no va más allá de una simple tentativa.

1.3 LA OTREDAD: ALTERIDAD EN EL CONFLICTO DE REPRESENTACIÓN

En la obra analizada se deja ver un espacio de conflicto socio cultural entre españoles e incas, quienes expresan dos realidades interactuantes donde se manifiesta la otredad.

Mazzoti (1996:3) considera que el término “otredad” representa la índole del poder divino y las relaciones del hombre con tal poder, también las bases del orden social y la correspondencia con el mundo real que la cultura occidental llama naturaleza, así mismo las relaciones con el universo de objetos de factura humana que llamamos civilización, y, la textura de los lenguajes.

Desde esa perspectiva en la obra analizada advertimos que la peculiar condición del Inca (en relación con el español), plantea una serie de interrogantes dignos de un análisis literario mayúsculo, así el Inca sentía y comprendía su mundo como su propio ser, y reconoció al “Otro” (al español) también como un ser humano pero diferente. El Inca sentía lo real expresado en su cosmovisión que daba vida a su naturaleza. La

mentalidad del Inca relacionaba su poder con la divinidad del Sol e interactuaba con estas conexiones de poder y divinidad, relacionándolos con la naturaleza.

Aludiendo a Heidegger, entre incas y españoles podemos dar una lectura de esta interacción con las categorías de la “otredad”. En ese sentido, a decir de Heidegger la relación de un yo con otro es fundamentalmente de ser a ser. El "ser" es el “ser-con”, por ello el ser del hombre se enmarca en su ser con los otros. El yo percibe al “ser-con-otro” como una característica esencial de su ser. El Yo descubre la relación hacia otro como si constituyese su ser propio. Ha descubierto que el ser-en-el-mundo constituye su realidad humana.

En la obra que analizamos; sin embargo, la “otredad” significaba para el Inca sujeción, los españoles orientaron esta relación a considerar que el Inca tenía que ser “como ellos” a través de su religión, lenguaje y cosmovisión. Pero ello era un disfraz ya que representó la explotación sistemática de la población Inca por parte de los españoles.

En ésta situación de contacto o interacción cultural surgió la necesidad de establecer la identidad propia y el reconocimiento inmediato del “Otro”, en este caso los españoles buscaron convertir a los Incas la fe católica, el dios cristiano de Pizarro y Almagro se imponía a la divinidad del Inca, esto definitivamente trajo consigo consecuencias de orden ético y moral.

En el plano del lenguaje al igual que desde la óptica del español cada uno impuso su lengua, pero el modelo escritural se consolidó frente a la tradición oral incaica; sin embargo, el quechua no murió pues hasta hoy tenemos quechuahablantes.

Cristo Ffanini, (1999: 125) indica que las señas de diferenciación de identidades, lengua, costumbres, fisonomías, origen espacial, cosmovisión, etc., no

adquieren su significación sino en la creación de imágenes de identidad y alteridad, de una conciencia de los mismos y lo otro.

Desde ésta óptica consideramos que la relación de ser a ser entre el Inca y el español no fue horizontal, el proceso de esta relación se construyó en el binomio imposición-sumisión desde la perspectiva española-incaica, el español no quiso encontrar elementos comunes, y, en diferencia, se consideró superior.

Esta experiencia la extraemos de los episodios que se perciben en la obra, en la que no se puede obviar ese contraste español-incaico. Desde la visión española la Biblia y el lenguaje no pueden reducirse a ser vistos como un cúmulo de hojas, sino dentro de su marco semiótico que informa su contenido preciso.

En esta relación el conquistador es el dominante, es el que tiene la autoridad y se impone hegemonícamente, el subalterno es el Inca. El español se aferraba al respaldo de su “victoria” que lo coloca por encima del Inca. La representación del ‘Otro’ (Inca) expresa un intento de reivindicación futura de la figura de Atahualpa, definitivamente en esta relación las formas de opresión y resistencia generan un proceso de moldeo mutuo que determinó la forma y la naturaleza de su interacción.

La historia nos dice que para los incas era relevante el control indirecto de los grupos locales a través de su potencia militar, pero también a través de alianzas, uso de obsequios simbólicos y control religioso, y finalmente, por el sistema de redistribución que centralizaba y unificaba a una población muy diversa.

Por el contrario, para los españoles la conquista implicaba asegurar el éxito financiero de los conquistadores y la imposición de sus códigos. Esto implicó la pérdida de los códigos culturales de los Incas; y así como el detrimento de su idioma. El catolicismo en los Andes, la conversión de los indígenas al cristianismo nace de esta relación. En esta realidad, diríamos que los incas rompieron con lo dado de su mundo,

en el lenguaje de Bajtin, el otro es la primera realidad con la que nos encontramos en el mundo, cuyo centro naturalmente, es el Yo, y todos los demás son otros para mí. (Bajtin, 2000:16)

En la *Tragedia del fin de Atawallpa* el mundo Incaico es un escenario donde los españoles intentaron eliminar el espíritu de la cultura con la cual se han encontrado. Espíritu que echando mano de la dialéctica no murió sino persistió hasta nuestros días.

En el plano real se aprecia que tal espíritu incaico, mantiene aún ese sentir a través de las comunidades andinas, que desde el momento de la conquista hasta la actualidad experimentaron una serie de procesos sociales, culturales, religiosos, etc.

En este encuentro la Biblia provenía de otro marco significativo; pero, tenía una direccionalidad: *imposición*. Felipillo no lo tradujo en los códigos de la cultura Incaica.

Así, en esta representación teatral se advierte la caída de la cultura Inca, los españoles condicionan al Inca a cambiar su concepción de la naturaleza, la lengua y el poder de Atawallpa, es decir hay una desmembración cultural.

Para los Incas su lengua refiere una historia (poder, cosmovisión, religiosidad), el español era inauténtico para ellos, jamás Atau Wallpa expreso el distintivo de lo inferior y lo despreciable, frente a sus súbditos.

El Sol, las plantas, la tierra era un tesoro cultural, colectivo para el Inca, era parte de su orden natural. Era su pasado, presente y futuro, los súbditos se relacionaban con él con estos elementos, había sentido y razón de ser, el Otro (el español), no lo entendió así. El lenguaje del Inca tenía su propia estructura y lógica de articulación y expresaba su mundo, su hacer histórico, que impregnó en la vida colectiva del incario. Por eso en la obra advertimos la tristeza de ver perdido el poder del Inca a pesar del pasado tradicional que dio sentido de existencia a sus súbditos ahora vencidos por la

invasión europea. El símbolo del Inca tenía mucha fuerza social, pues articulaba sentimiento, sentido y razón a sus súbditos.

El Yo (Inca) y el Otro (español) llevó a una relación de desorden cosmológico y social, que afectó raíces históricas y culturales incaicas sometidas a las ansias de avaricia del conquistador, (Todorov, 1991: 334) sostenía que el comercio europeo hace tanto daño como la guerra; se debilitan las antiguas formas religiosas y no hay nada que reemplace a las estructuras políticas de los ancestros.

Lo importante en esta relación es percatarse que estos elementos (el “Yo” y el “Otro”) nos permite insertarnos en este episodio narrativo, dándole sentido a los sucesos, y con proyección al futuro.

No podemos negar que la *Tragedia del fin de Atawallpa* es una fuente que refiere un contexto dentro de un horizonte que reseña la historia del sentimiento y memoria colectiva andina; con su riqueza cultural muy propia, y, por ende, forma un simbolismo del Inca.

El Otro (español) en la obra representa la presencia de un ser que no es contextualizado por el pensamiento del Inca, es como una presencia que se desborda al fijar su "jerarquía" de superioridad. Es decir, el Otro (español) responde a aquello que no es el Inca, a aquello que es inferior a él, característica por la cual el español se tornó impositivo. La relación que se establece entre el Yo y el Otro, no se da en términos de reciprocidad, no hay posición de igualdad. Tampoco en la relación Yo-Otro puede entenderse al Otro como otro Yo. En la relación Yo-Otro, el “Yo” (español) llega sometiendo. El “Yo” (español) engaña, utiliza, interpreta y sojuzga. El Otro (Inca) vio quebrantada su moral, cosmovisión y sentimiento. El Yo (Inca) quedó sometido por el Otro (español), por lo que el Otro (español) se impuso cambiando el horizonte incaico.

El Yo (español) quedó como triunfador y el “Otro” (Inca) en la pérdida de un sueño. Existió un tercero que condicionó esta relación: la Biblia, Felipe, la incomunicación.

Hubo dominio del “Otro” (español) y no el respeto al “Otro” (Inca) y, ello hizo que el “Otro” (español) decidiera el futuro del mundo incaico.

El ser-en-el-mundo del Inca quedó en relación de dominio con el Otro (español). La existencia del Otro (Inca), es decir, del ser-con quien me relaciono se conoció por la ambición del oro.

Si bien es cierto que los incas ni los españoles de entonces conceptualizaron dentro de su cosmovisión la relación “Yo” y el “Otro”, esta tragedia bien nos puede llevar a interpretar las acciones y el sentir tanto de españoles e incas.

Entendido así, Atau Wallpa representa en la obra ese sentimiento al mundo natural y divino, ordenador del cosmos incaico, y por qué no decir de un sentido de construcción social que fue interrumpido por un “Otro” devastador. Hoy el significado de este relato traslada su referente al plano real con la desmembración de nuestras comunidades andinas y la visión del mundo de estas. Este sentimiento más allá de conocerlo por la erudición teórica, es fundamental captarlo por la intuición estética, con un derrotero intelectual, sentimental y práctico que nos acerque a nuestra historia.

Por ello, es menester estudiar ese sueño incaico, esas creencias, representaciones, imágenes, que se plasman en el relato, en su condición de la "otredad", representada por Pizarro y su mundo, pues a los estudios literarios le interesa también esa acción humana incaica sobre la realidad para percibir procesos como la evangelización, el lenguaje y visión del mundo en relación a las narraciones incas, para otorgar a éstos una nueva legitimación. Esta representación teatral pues nos permite

interpretar cómo plasmaron su pensamiento e interactuaron los Incas "reproduciendo" su sentir y su pertenencia Incaica.

En esta obra teatral el discurso oral y escrito de los interlocutores indican formas de prácticas que expresa relaciones de españoles e incaicos en un contexto socio-cultural determinado; los actores aparecen como parte o miembros de este acontecimiento histórico, que en la relación “Yo” y el “Otro” definió una estructura social, política y cultural.

Es importante respetar las formas sobre cómo los autores en la obra interpretan, refieren y orientan la captura de Atau Wallpa, las actitudes y conductas antes de la caída del Inca en la narración, lo que nos conlleva a un análisis y explicación que nos den elementos de interpretación.

Sobre esta base, en la relación “Yo” y el “Otro”, coincidimos con (Anaya, 2001:12) al sostener que ante la imposición euro centrista en los nativos, el Otro ha sido conceptualizado como un ente fijo e invariable, sin importar las particularidades de su contexto histórico o de su transformación social, conocer ese objeto significaba dominarlo, tener autoridad sobre él, y por lo tanto, negarle una existencia, a menos que se diera en los términos establecidos por el proceso europeo de significación.

1.4 BALANCE DE LA CRÍTICA

Al tratar de “cercar” nuestra investigación comprobamos con estupor que la indagación acerca de la *Tragedia del fin de Atawallpa* no ha recibido la debida atención. La bibliografía acerca de este tema es muy escasa y los autores que se han referido a ella lo han hecho de manera incidental.

Nosotros consideramos que este texto debió y debe recibir más atención por parte de la crítica pues constituye un elemento esencial a cuanto literatura oral se refiere, es aquí donde la memoria popular ha depositado acaso su mayor esfuerzo. Encontramos además múltiples disyuntivas que perviven bajo constante tensión.

Creemos que esta desidia se debe en parte a su origen polémico; sin embargo, nosotros la consideramos como la más fiel a la tradición oral y sobre todo porque nosotros sí creemos en su gran valor estético por eso no nos cabe duda que es el texto mejor logrado dentro del ciclo de la muerte de Atawallpa.

Todas las investigaciones acerca de este tema están dispersas indistintamente, no llegan a formar un gran corpus; sin embargo, es válido rescatar algunas observaciones que Antonio Cornejo Polar puntualiza en su libro *Escribir en el aire*, del mismo modo rescatamos la interesante visión sobre la utopía andina de Flores Galindo. También recogemos algunas ideas que plantea Raquel Chang-Rodríguez en *El discurso disidente*. Pero sin duda, el investigador que más contribuye y da puntos interesantes sobre el tema es Jean-Philippe Husson, quien hace toda una estructura general de esta fiesta que suscita la memoria popular.

A. Antonio Cornejo Polar es uno de los que postula la importancia de incluir las literaturas nativas como parte del proceso histórico y es así como se desprende la profunda problemática por la que atraviesa el colonizado, analiza el conflicto que suscita el choque de ambas culturas desde el nivel dialógico. La cataloga como grado cero, es decir la incomunicación es absoluta aunque hay autores que opinan lo contrario. Uno de ellos es Juan Ossio quien afirma que debió existir un mínimo de comunicación (Ossio 1992:350), puntualiza que la escritura está ligada directamente a la idea de poder, esta vía se expresa mediante la chala y en sí engloba múltiples complejidades. La letra juega un papel muy importante dentro de estos dos elementos encontrados, son

mundos distintos donde no hay elemento mediador que disponga de las estrategias adecuadas para poder funcionar como elemento conector entre ambos bandos. Se concibe al mundo desde el punto de vista de la incomprensión.

Su evaluación acerca de la escritura que está fuera del canon es muy interesante, rescata la gran significación que tienen las fiestas rituales así como sus múltiples desenlaces, en estas narraciones la historia siempre permanece abierta. En cuanto al aspecto formal Cornejo Polar no se detiene a cuestionarla

En cualquier caso, es indicio no de una data o un origen precisos pero sí, sin duda, de la antigüedad de las representaciones de este wanka (esta es la calificación que le otorga Lara, cuya única traducción sería “tragedia”), que vendría a ser, así, el texto andino más arcaico y con vigencia social y literaria más prolongada e ininterrumpida. Llega hasta nuestros días”. (1994:56)

Rescata la singularidad de este texto con respecto a los otros, sostiene que la expresión oral se mantiene incólume, que la fuerza avasalladora de la escritura aún no ha logrado desplazarlo, en esta se encuentra todo el sentir de un pueblo que se expresa mediante cantos y bailes. Su apreciación acerca la incursión del elemento extraño es válida. Este quizá sea uno de los primeros textos que desde el nivel teórico haya tratado de analizar esta tragedia.

B. Alberto Flores Galindo en su libro *Buscando un Inca: identidad y utopía en los Andes* desde su primer acercamiento rescata la memoria como un mecanismo para conservar la identidad, vemos que este autor tampoco cuestiona la propuesta planteada por Jesús Lara pero no está de acuerdo con la fecha de la primera representación que Arzanz propone y que Lara para validar su texto reafirma. Flores Galindo lo cree muy posterior a esa fecha. Haciendo un registro se convence que la memoria popular ha confundido adrede la historia real hasta el punto de trastocarlo puesto que en realidad quien murió degollado no fue Atahualpa sino Túpac Amaru II. Dentro de su análisis

hace una apreciación muy interesante. En cuanto a representación motivada por la memoria popular sostiene que estas varían según las clases sociales, ello quiere decir que la historia se amolda a las circunstancias y pareceres. Dentro de los elementos hallados también supone el fin de este tiempo corrompido para dar inicio a la nueva edad.

C. En el sub capítulo *el renacimiento del Inca* en el libro *El discurso disidente* Chang-Rodríguez resalta la importancia de los textos marginales, la memoria popular juega siempre un papel clave en la construcción del imaginario andino. Propone una visión distinta de la historia. Rescata en el texto puntos centrales como el carácter mesiánico postulado por el mito Inkarrí, la falta de comunicación, las diferencias entre en viejo y el nuevo mundo, también resalta la idea del cataclismo como un medio de restablecer el orden perdido. El final sorpresivo del texto ella lo cataloga como una “justicia poética”

D. Husson es un punto de referencia básica para comprender el ciclo dramático de la muerte de Atahualpa, es el crítico que más se aventura a dar ciertas explicaciones sobre la *Tragedia del fin de Atawualpa*, estas representaciones se suceden indistintamente en diferentes puntos geográficos ya puede ser tanto en Bolivia o Perú, apuesta por la antigüedad del texto; sin embargo, “...las disparidades dialectales evidenciadas por el análisis lingüístico tienden a indicar que la obra, en el transcurso de los siglos, sufrió modificaciones e incluso reelaboraciones”(Husson, 2002:470) Es lícito saber que este autor hace todo un seguimiento a tres piezas teatrales y luego de su análisis exhaustivo postula que los textos que abarcan el ciclo dramático de la muerte de Atahualpa provienen de un tronco común, es decir, el texto base sirvió de molde para las distintas versiones.

CAPÍTULO II

ORIGEN, GÉNERO Y ESTILO: DESENCUENTROS FORMALES

En el presente capítulo pasaremos a analizar el texto propiamente dicho pero desde el aspecto formal del mismo que presenta profundos desencuentros.

Empezaremos por hablar de la cuestión de su polémica autoría. Del mismo modo, nos interesa ver el género por el que transita que también invita al debate, veremos si Atau Wallpa es un héroe trágico o si el texto pertenece al género de la Tragedia. Para finalizar, nos centraremos en el análisis peculiar de esta obra, las características que la acercan o la alejan de la tragedia.

2.1 AUTORÍA: HISTORIA DE UN TEXTO POLÉMICO

NATURALMENTE, UN MANUSCRITO

Partamos por el principio. El Imperio Incaico ha sido fuente de múltiples estudios y entre tantos el tema cultural, en este caso las danzas y representaciones, llaman poderosamente nuestra atención.

Aunque no se pueda probar fehacientemente con documentos porque el pueblo Inca carecía de escritura³, los cronistas, tanto oriundos como españoles, que han construido discursivamente parte de nuestra historia, plantean la posible existencia de representaciones teatrales que los naturales ejecutaban con total naturalidad (ninguno de ellos se ha explayado y los que han tocado el tema lo han hecho de manera superficial e incidental).

Es difícil precisar la fecha exacta en la que estos actos de produjeron y sus múltiples variaciones, se carece de datos precisos, la única fuente a considerar respecto a esas hazañas es la oral que se sustentó bajo el compromiso y liderazgo de una élite intelectual (amautas, quipocamayos, haravecs) ellos eran los encargados de preservar y transmitir los sucesos importantes del pueblo inca. A estos tipos de actos representacionales en todo el mundo se denomina como literatura.

Es así como Juan de Santa Cruz Pachacuti en su *Relación de Antigüedades de este reino del Perú* se acerca al tema y enumera varios tipos de representaciones, da a conocer a la sociedad esta variedad de representaciones que se ejecutaban como actos de gran renombre y realeza:

Estando así hubo un hijo primogénito llamado Huiracochampa incan Yupanqui habido en mama Chuqui Chiquia Ilpay, natural de Ayamarca, tataranita de Tóçay cápac.

Al fin manda pregonar en toda su provincia guerras, diciendo si querían haber guerras de fuego y sangre. Visto por las provincias desobedientes, con el temor grande que les daba obedecen y acuden al Cuzco trayéndole presentes. Entonces hace la fiesta del nacimiento de su hijo el infante Huiracochampa incan Yupanqui, en donde inventaron representaciones de farsantes (llamados añaisaoca, hayachuco, llamallama, hañamsi, etc.).

³ Napoleón Burga en su interesante trabajo doctoral basándose en los antecedentes históricos tanto arqueológicos como los hallazgos pictográficos, así como en los cronistas, específicamente cita a Montesinos, prueba que en el antiguo Perú sí hubo escritura. Esta afirmación lo arguye en *La Literatura en el Perú de los Incas*. 1940

El inca da una vuelta a rededor de Cuzco con su gente de guerra, sin dar guerra ninguna. (Juan de Santa Cruz Pachacuti, 1995:55)⁴

Se configura de manera sesgada y parcial un acontecimiento que se venía dando año tras año con la voluntad de los gobernantes y con la intervención del pueblo en general, para que se haga este tipo de representaciones se debe tener muy en cuenta las clases y diferencias que caracterizaban a cada una de ellas. Como se puede registrar, las representaciones teatrales en el Imperio se daban de manera progresiva y sustancial.

El aventurero cronista español, Sarmiento de Gamboa, nos informa lo siguiente:

Y para esto desenterró los cuerpos de los siete ingas pasados desde Mango Cápac hasta Yáguar Guaca Inga, que todos estaban en la Casa del Sol, y guarneciéndolos de oro, poniéndoles máscaras, armaduras de cabezas a que llama *chucos*, patenas, brazaletes, cetros a que llama *yauris* o *chambis* y otros ornatos de oro. Y después los puso por orden de su antigüedad en un escaño, ricamente obrado de oro, y luego mandó hacer grandes fiestas y representaciones de la vida de cada inga. Turaron estas fiestas, a que llamaron *purucaya*, más de cuatro meses. Y hizo grandes y suntuosos sacrificios a cada cuerpo de inga al cabo de la representación de sus hechos y vida. Con lo cual les dió tanta autoridad, que los hizo adorar y tener por dioses de todos los forasteros que venían a vellos. Los cuales, como los veían con tanta majestad, luego se humillaban, y puestas las manos los adoraban, o, como ellos dicen, mochaban. Y tenían gran respeto y veneración, y así estuvieron hasta que vinieron los españoles a esta tierra del Pirú. (Sarmiento de Gamboa, 1942: 94-95)

Es importante anotar que este tipo de representaciones estaba motivado y organizado por personas que en ese momento detentaban el poder, de ese modo entendemos que estas prácticas eran auspiciadas por la voluntad real.

La repetición de los acontecimientos pasados implicaría dos cosas: la continuidad de aquellos acontecimientos como una forma de perpetuar la memoria Imperial de aquel entonces y la de crear respeto y sumisión dada la grandeza y divinidad

⁴ En esta cita y en todas las que vendrán respetaremos tal cual la ortografía y sintaxis del autor.

del Inca con respecto a su pueblo. Estos actos dignos de recuerdo han debido tener necesariamente cierta empatía con los acontecimientos del momento de su representación.

Del mismo modo Blas Valera en su *Relación de las costumbres antiguas de los naturales del Piru* dice:

Los días de los triunfos que llaman el hailli, era cosa desaforada, porque poco a poco vinieron a tanta corrupción, que duraba el beber y la borrachera treinta días y más, pero siempre con el recato de que bebiesen unos y guardasen el pueblo otros, y se mudasen y remudasen. Había grandes bailes y danzas, grandes representaciones de batallas, de comedias, tragedias, y otras cosas semejantes; pero lo más que hacía era cosa de sacrificios, agüeros, hechicerías. (Blas Valera, 1953:46)

Este testimonio se asemeja a los demás, como se puede notar la referencia hacia las representaciones es un punto más para continuar con amplia argumentación; sin embargo, si lo nombra es porque está convencido de su existencia. Su aporte acerca este punto es solamente tangencial.

Por su parte, el Inca Gacilaso de la Vega también acota más detalles sobre el referente, vemos que las representaciones se dan tomando el mayor cuidado posible, la acción transcurre bajo un clima donde la ceremonia y el acto oficial ameritan todos los cuidados posibles, el punto de vista del cronista mestizo es claro y preciso:

No les faltó habilidad a los *amautas* (que eran los filósofos) para componer comedias y tragedias que en días y fiestas solemnes representaban delante de sus reyes y de los señores que asistían a la corte. Los representantes no eran viles sino Incas y gente noble, hijos de *curacas* -y los mismos *curacas*- y capitanes, hasta los maeses de campo, para que los autos de las tragedias se representasen al propio, cuyos argumentos siempre eran de hechos militares, de triunfos y victorias, de las hazañas y grandezas de los reyes pasados y de otros heroicos varones.

Los argumentos de las comedias eran de agricultura, de hacienda, de cosas caseras y familiares. Los representantes, luego que se acababa la comedia, se sentaban a sus lugares conforme a su calidad y oficios.

No hacían entremeses deshonestos, viles y bajos: todo era de cosas graves y honestas, con sentencias y donaires permitidos

en tal lugar. A los que se aventajaban en la gracia del representar les daban joyas y favores de mucha estima (...) También componían en verso las hazañas de sus reyes y de otros famosos Incas y curacas principales y los enseñaban a sus descendientes por tradición para que se acordasen de los buenos hechos de sus pasados y los imitasen. (Inca Gracilazo de la Vega. 1995:130-131)

Es indudable que el mayor aporte venga de este cronista pues precisa didácticamente la composición y desarrollo de géneros disímiles, sus representaciones se daban en momentos especiales para el Imperio, la fecha festiva dota al acto de solemnidad que se añade con la presencia del Monarca a estos actos.

Como podemos comprobar, estos distintos autores dan por sentado la posibilidad de que el pueblo quechua ejercía en sus muy variadas formas el arte dramático. El haber hecho representaciones teatrales de la vida de cada Monarca dice mucho de la misma.

No se puede negar que un Imperio en el que confluían distintas posibilidades y modos de vida careciera de algo tan elemental y aunque aquellas representaciones no se regían bajo un nombre específico, el pueblo quechua era poseedor de toda una tradición dramática.

Bajo esta premisa e impulsados por los cronistas mencionados podemos inferir que dichas representaciones antecedieron a la llegada de los españoles. Antes de 1532 y después de esta fecha los quechuas ejecutaban ya (aunque sin llamarlo como tal y sólo para complacer al Inca), el arte dramático. Pero el cronista Nicolás de Martínez Arzanz y Vela será un punto de referencia para varios estudiosos y de manera especial para Lara, su postulado radica en que las primeras manifestaciones teatrales acerca de la muerte del Inca Atahualpa ya se estaban dando en 1555⁵. Lara acoge esta afirmación

⁵ Sin embargo para Manuel Burga esta fecha es muy temprana, es casi improbable que el pasado inca se reconstruya en tan poco tiempo en la memoria colectiva.

para sostener que el manuscrito hallado proviene de esas fuentes y esas fechas e incluso enumera y describe ocho comedias, nos habla que en ese entonces ya se representaban los orígenes de los monarcas, las fiestas al sol por las victorias, nos habla de los triunfos de Guayna Ccápac, la coronación de Guáscar, el levantamiento de Atahualpa y la batalla que ambos libraron; así mismo nos cuenta:

La cuarta fué la Ruina de Imperio Ingal: representóse en ella la entrada de los Españoles al Perú, prisión injusta que hicieron de Atahualpa, tercio-décimo Inga desta Monarquía; los presagios y admirables señales que en el Cielo y Aire se vieron antes que le quitasen la vida; tiranías y lástimas que ejecutaron los Españoles en los Indios; la máquina de oro y plata que ofreció por que no le quitasen la vida, y muerte que le dieron en Caxamarca. Fueron estas comedias (a quienes el Capitán Pedro Méndez y Bartolomé de Dueñas les dan el título de sólo Representaciones) muy especiales y famosas; no sólo por lo costoso de sus tramoyas, propiedad de trajes y novedad de Historias, sino también por elegancia del verso, mixto del idioma castellano con el indiano.... (Nicolás de Martínez Arzanz y Vela, 1943:305-306)

Este es el soporte con el cual Jesús Lara procede a efectuar su tesis con la cual querrá validar su posición “No es imposible que este wanka hubiese sido compuesto en los primeros años de la conquista por algún amauta que hubo sobrevivido a la catástrofe” (Lara, 1959:59)

La pieza que nos entrega Jesús Lara puede considerarse, si la tomamos como tal, como la más antigua versión del Ciclo de la Muerte de Atahualpa ¿Pero, cómo nace la historia del manuscrito?

El escritor Mario Unzueta narra en uno de los capítulos de su libro *Valle* una representación sobre la caída del inca Atahualpa, pero esta escena no se debe gracias al fruto de su imaginación sino que supo aprovechar muy bien el hallazgo de una pieza quechua. De este manuscrito se valieron los pobladores de Toco (departamento de Cochabamba) para representar aquel suceso trágico el cual sirvió también a Unzueta para hacer su novela. Unzueta lamentablemente no supo capitalizar la joya que tenía en

sus manos y sólo lo aprovechó medianamente, restándole de esa manera al manuscrito su gran valor. Motivado por Lara intentó recuperar el texto pero fue demasiado tarde, la suerte ya no volvería a tocar sus puertas. Lara que se hallaba en la búsqueda de un texto en quechua que representaba la muerte de Atahualpa quedó perturbado, había estado a centímetros de obtener su objetivo.

Lara continuó con su investigación, así es como llegan a su poder otros dos textos, se trataban de los manuscritos de San Pedro y el de Santa Lucía, estos dos hallazgos también tenían por tema principal la muerte de Atahualpa; sin embargo, al simple registro, se podía percibir ciertas deformaciones. Las intervenciones de los copistas habían terminado por afectar gravemente al texto restándole de esa manera toda credibilidad histórica y literaria.

Su odisea continúa incierta hasta que en 1955 por cosas del azar llega a sus manos el anhelado manuscrito, era un cuaderno de valor inestimable que hablaba sobre la caída del Imperio Incaico representado en la muerte del Inca Atahualpa, el texto se erguía bajo título de *Atau Wallpaj p'uchukakuininpa wankan*. Para un quechuista exquisito como Jesús Lara fue el hallazgo más importante de su vida, su interés se acrecentaba a medida que iba descubriendo el texto pero al poseedor del manuscrito sólo le interesaba el dinero. Ante esta situación actuó como intermediario para la negociación con la Universidad de Cochabamba pero esta institución tampoco pudo adquirir el manuscrito, la cantidad exigida era sencillamente desproporcionada. Entonces al ser imposible la negociación, ambas partes llegan a un acuerdo, Lara sólo haría una copia manuscrita, y es aquí donde empieza la polémica.

Se puede afirmar que Jesús Lara se tomó la amplísima libertad de convertir el sistema de escritura que regía en el texto a otro planteado por el tercer Congreso

Indigenista Interamericano, del cual él formó parte, que es el sistema ortográfico contemporáneo de Bolivia.

Nada se hubiera dicho si lo hubiera copiado tal cual, su condición de investigador le obligaba a actuar con la entereza y responsabilidad del caso, la falta de legibilidad y la incomodidad de las circunstancias no son excusas valederas para un documento de gran valor, lamentablemente Lara se dejó llevar por razones coyunturales tachando de esa manera la posible lectura de un texto cuyas características peculiares nos hubieran servido en demasía. De todo el texto, como muestra del manuscrito original, sólo conservamos la primera y última página.

Hasta estos momentos el manuscrito se encuentra extraviado, nadie sabe dónde está y con él también se ha perdido la posibilidad de un riguroso examen a una de las piezas más antiguas que tratan sobre el Ciclo de la muerte de Atahualpa. Sólo nos queda esperar y tener mucha paciencia, quizá la fortuna toque nuestras puertas y aparezca el texto el día menos pensado.

2.2 ENTRE LA TRADICIÓN OCCIDENTAL Y LA COSMOVISIÓN ANDINA, ¿ATAU WALLPA, HÉROE TRÁGICO?

Una de las primeras cuestiones que salta a la vista al analizar el texto en cuestión la *Tragedia del fin de Atawallpa*, es justamente el título. Sobre todo, y en este caso en especial, porque dentro del título se incluye la palabra tragedia. ¿Es sólo una etiqueta que Jesús Lara incorporó o tiene también relación con el trasfondo, con la configuración del texto mismo?

En verdad si hablamos de tragedia, no hay duda, se puede considerar trágico el episodio de la muerte de Atahualpa, no tanto por el crudo hecho realizado sino también

porque implica consigo la destrucción de un Imperio, la proliferación de las opresiones y la muerte y el inicio de una nueva época. Sin embargo, esta palabra tiene una connotación aún mayor dentro del marco de análisis que nos ocupa en esta ocasión, la tragedia como género literario y que se remonta a tiempos en que hacía su incursión en la antigua Grecia.

La tragedia tiene orígenes ancestrales como género literario, tanto así que mereció un estudio profundo por parte de Aristóteles en su *Poética* al considerarla como el género superior a la comedia, como dice al hablar de estos géneros y el tipo de metros: “unos comenzaron a componer tragedias en vez de yambos, y otros dejaron la épica a favor de la tragedia, porque estas formas son superiores y más apreciadas que aquéllas” (Aristóteles, 2000:73)

Dentro del fuerte debate que existe para determinar si el manuscrito es de origen andino, producto de una cosmovisión andina, o es creación de su descubridor Jesús Lara. En este caso abordaremos la cuestión de la unión de dos tradiciones, tanto la occidental, con la constitución de un género denominado propiamente tragedia, como la andina, con su propia visión y estructuración del mundo.

Evidentemente, el hecho de la constitución de un género literario propiamente andino es muy difícil de aceptar, dada la inexistencia de la escritura; pero como hemos afirmado desde el principio, la cuestión a analizar es el texto mismo, esta muestra literaria que reelabora un hecho importantísimo de la Historia del Perú y que lleva en su título el componente “Tragedia” y eso es lo que vamos a realizar, en concordancia con la larga tradición occidental.

2.2.1. De la tragedia, concepto y elementos, relaciones con la *Tragedia del fin de Atawallpa*

En este apartado veremos si el concepto clásico de tragedia y los elementos que se le atribuyen se encuentran graficados en el texto en cuestión, escindido entre una tradición literaria occidental, y una temática y cosmovisión andina.

Primero veamos el concepto de tragedia que maneja Aristóteles:

La tragedia, pues, es imitación de una acción digna y completa, de cierta extensión, en un lenguaje conformado de manera atractiva (donde los medios para conseguir este atractivo son adecuados a cada una de las partes), en el modo de la acción dramática y no de la narración, y que, mediante la compasión y el temor, realiza la catarsis de estas pasiones. (Aristóteles, 2000:77)

Así, el texto que estamos analizando calza con esta definición, la captura de Atau Wallpa y la caída del Imperio Incaico puede ser bien considerada una acción, porque los personajes están en movimiento. Al respecto tenemos la opinión de Albin Lesky al afirmar “La auténtica tragedia se halla siempre ligada a un desarrollo de intenso dinamismo” (2001:26). Sin duda, en el texto se nos presentan acciones de los protagonistas, no es una elegía por Atau Wallpa o por su Imperio en crisis sino el relato de los acontecimientos, acciones y palabras de los personajes de aquel momento crítico.

Es además, digna y completa puesto que abarca de principio a fin el desarrollo de la captura y muerte de Atau Wallpa, soberano del Imperio Incaico, colocando como colofón el castigo de Pizarro. Los hechos utilizan la forma del teatro, aunque no sea en su forma plena, como veremos en un capítulo posterior. Y dada la trama y la representación literaria de los hechos, lleva a la catarsis mediante la compasión, al identificarnos nosotros mismos con lo sucedido a los personajes, y el temor, al producirnos terror a que pueda sucedernos algo parecido.

La tragedia para Aristóteles tiene seis elementos: trama, caracteres, lenguaje, pensamiento, espectáculo y música. Respecto a la tragedia en análisis, podemos decir que los dos últimos elementos no se encuentran en el texto sino que corresponden a la representación de la tragedia, como dice Aristóteles, que la eficacia de la tragedia no está ni en la representación ni en los actores.

Entre todos estos elementos, el más importante es la trama “Los hechos y la trama son el fin de la tragedia, y el fin es lo más importante de todo” (Aristóteles, 2000:79) porque como dice sin la acción no podría surgir tragedia alguna, aunque carezca de caracteres. Sobre todo, Aristóteles hace hincapié en la organización de los hechos y en que los medios, como la peripecia o el reconocimiento, mediante los que la tragedia fascina, sean partes de la trama.

“Es entero lo que posee principio, medio y fin” en este sentido, el manuscrito en análisis corresponde a los parámetros que presenta Aristóteles en su sentido más rígido, puesto que presenta los hechos desde la premonición de Atau Wallpa hasta su captura, su ejecución y finalmente la comunicación de su ejecución a España. No estamos ante un texto in media res, sino que empieza desde la acción en sus orígenes.

En cuanto a la peripecia, esta se presenta desde el inicio del drama, cuando Atau Wallpa pasa de ser el monarca de un Imperio, seguido por sus súbditos, a la cruel condena de ser apresado, asesinado y sus dominios destruidos, igual que su gente, muerta. Así, el cambio de la felicidad a la desgracia está presente de manera eminente. En cuanto al reconocimiento, este es un elemento no muy explorado, tal vez pueda señalarse al respecto que se manifiesta la situación que le espera al Inca mediante sueños pero no constituye un reconocimiento en el sentido cabal del término sino más bien de un conocimiento de los hechos.

El poeta dice lo que podría suceder, pero en el caso particular de la tragedia se incide en que “lo posible es creíble” y se usan nombres reales históricos. Esta característica específica de la tragedia se cumple a cabalidad en el manuscrito de Chayanta donde aparecen personajes tales como: Atau Wallpa, sus generales, Pizarro, el padre Valverde, Felipillo.

A pesar de haber señalado algunas características que apuntan a una relación cercana entre el texto en cuestión y la tragedia, esto no es del todo cierto porque una característica importante de este género y que no se haya precisamente indicado por Aristóteles sino por teóricos más tardíos, carece de aparición.

El sujeto del hecho trágico, la persona envuelta en el ineludible conflicto, debe *haberlo aceptado* en su conciencia, sufrirlo a sabiendas. Allí donde una víctima sin voluntad es conducida sorda y muda al matadero, el hecho trágico se halla ausente. (Lesky, 2001, 27)

Así, la sumisión con que Atau Wallpa se entrega al destino que le espera, la inexistencia de un rechazo que nazca de su fuero interno y se manifieste mediante constantes meditaciones, se contradice con la esencia de la tragedia.

El único problema que parece aquejar a Atau Wallpa es el descubrimiento del significado de sus sueños y luego el de la chala, en cuanto al momento trágico de destrucción que se cierne sobre él, lo acepta de manera pasiva, sin reaccionar salvo por algunos momentos mediante la violencia.

Esto queda evidenciado una vez más en el plano estilístico, mientras en la tragedia griega:

(...) oímos también a las grandes figuras de teatro ático expresar con palabras, con celo incansable y a menudo en largos discursos, los motivos de sus acciones, las dificultades de sus decisiones y los poderes que las acosan. (Lesky, 2001:27)

En el “teatro andino” que nos ocupa, los largos discursos no tienen por objeto el cuestionar el hado y la finalidad del hombre, en relación a los hechos que les toca vivir a los personajes. En este sentido, vemos que el texto que analizamos se va alejando más y más, salvo las formas externas y alguno que otro elemento visto más arriba que parece compartir, del sentido trágico que impregna la tradición del género tragedia.

2.2.2 Del héroe trágico, Atau Wallpa

En este apartado trataremos de precisar si Atau Wallpa reúne las características necesarias para ser considerado héroe trágico, basándonos en la predominancia de un héroe trágico en una tragedia, a quien le sucedían los acontecimientos principales como reconocimiento y peripecia. Además, estableceremos los lazos que Atau Wallpa mantiene con *Edipo Rey*, el paradigma de héroe trágico, así veremos que esta obra tiene además profundos diálogos y semejanzas con la tradición occidental.

En primer lugar tenemos que decir que Atau Wallpa cumple su condición de personaje real histórico. Al igual que *Edipo Rey* que proviene de un background de leyendas que encuentra su máxima expresión en la creación de Sófocles, Atau Wallpa es un personaje importante, mencionado en una relación de crónicas que hablan de su condición regia y que participó en un momento decisivo en nuestra historia.

La tragedia griega se caracteriza por la presencia de un héroe trágico, como lo podemos ver en la gran tragedia *Edipo Rey* de Sófocles. En efecto, Edipo es el mayor representante de este héroe trágico que se nos presenta de carácter elevado, miembro de la nobleza y con un poder divino.

Pero ahora, ¡Oh Edipo, el más sabio entre todos! te imploramos todos los que estamos aquí como suplicantes que nos consigas alguna ayuda, bien sea tras oír el mensaje de algún dios, o bien lo conozcas de un mortal.

(...) ¡Ea, oh el mejor de los mortales!, endereza la ciudad. Que de ninguna manera recordemos de tu reinado que vivimos,

primero, en la prosperidad, pero caímos después; antes bien, levanta con firmeza la ciudad. (Sófocles, 1981:313)

A lo largo de la trama comprobamos que no es ni culpable ni inocente de su propio destino, correspondiendo esto a una situación equilibrada. El personaje Atau Wallpa que se nos presenta en la acción dramática comparte las mismas características de Edipo, como lo reconoce al final el mismo España, al increpar a Pizarro por dar muerte a Atau Wallpa:

¿Acaso tu (sic) no viste?
que en su país gobernaba
a sus innumerables súbditos
en medio de la dicha y la alegría
y la más sólida concordia,
con su palabra siempre afable? (...)
daba su aprecio a los que merecían
y castigaba a los culpables.”⁶

Esto se corrobora aún más cuando España dice de Atau Wallpa “Ese rostro que me has traído/ es igual a mi rostro”; con todo esto, el carácter regio de Atau Wallpa no queda en ninguna duda. Además, evidentemente, no es ni culpable del destino que se cierne sobre él y su pueblo, ni totalmente inocente porque en cierto momento actúa con violencia y organiza una fuerte represión contra los españoles aún sin saber cuáles son sus verdaderas intenciones.

Estas características del héroe trágico no responden sino a una necesidad de la tragedia que propone el mismo Aristóteles y que la convierte por ello en un género superior al de la comedia. Además, acentúa el impacto de la caída trágica, el paso de la felicidad a la infelicidad que se da con el reconocimiento y que constituye una parte central en la trama.

⁶ El texto en quechua es el siguiente: “Manachu qanqa rikurqanki/llapa llapa runakunanta /sami chaupipi, kusi patapi/nánaj Kashqayniyuja/ñáuray alli simillanwan/llajtanpi kamachikujta (...)chaninchaj chiqan kajkunata/muchúchij juchayujkunata.”

Cuando se entera del castigo que aqueja a su pueblo, Edipo no duda en condenar al asesino por cuya culpa su pueblo está siendo aquejado por la peste. Además, luego de que Tiresias le informara de que es él el culpable y el asesino de su propio padre, muestra un carácter colérico, con el que cae más en el pecado de hamartía que había iniciado al matar a su propio padre creyendo que ningún lazo lo unía a él, en el ejemplo, se dirige a Tiresias:

Vives en una noche continua, de manera que ni a mí, ni a ninguno que vea la luz, podrías perjudicar nunca (Sófocles, 1981:325)

Me parece que tú y el que ha urdido esto tendréis que lograr la purificación entre lamentos (Sófocles, 1981:326)

En el caso del texto que analizamos, esto no sucede, Atau Wallpa en ningún momento comete ese “trágico error”, pues no le dan oportunidad alguna. Es más que todo una víctima pasiva de los acontecimientos, lo que lo aleja del sentido del verdadero hombre trágico.

En *Edipo Rey*, la peripecia, el cambio de la felicidad a la infelicidad y el reconocimiento del cruel destino se dan al mismo tiempo, cuando llega el Mensajero de Corinto que le revela junto con el fallecimiento de su padre Pólipo, con lo que abre una ventana de salvación al no cumplirse la profecía de que mataría a su padre, y la noticia de que no es hijo de los reyes corintos, sino que le ha sido entregado de otro pastor quien a su vez lo recibió de la Reina de Tebas, Yocasta. Con esto, se dan ambos elementos en un mismo tiempo y por ello *Edipo Rey* es considerado como la tragedia por excelencia.

En el referente que nos compete, vemos cómo Atau Wallpa pasa de no comprender sus sueños reiterativos, la importancia de los sueños en la acción dramática así como su relación con la cosmovisión andina se desarrollará en otro capítulo con más extensión, hacia la confirmación de los mismos y con ello a la certeza de la próxima destrucción

del Imperio; pasa así, de la felicidad de ser el gobernante magnánimo y querido por su pueblo a ser castigado en manos de un “abyecto traidor” Pizarro, dejando en la orfandad a su pueblo. Sin embargo, esta caída trágica que sufre Atau Wallpa no es consecuencia de su pecado de hamartía, no se revela nunca contra su padre el Sol ni se muestra arrogante y vanidoso, más bien Atau Wallpa asume una posición humilde y acata su destino luego de ver cómo no puede hacer nada para evitarlo, por ello se despide de sus seres queridos de manera conmovedora. Esto puede observarse cuando ante la amenaza de Pizarro de arrebatarse la vida, el Inca pierde su orgullo y le implora:

Hé (sic) aquí mi llaut'u de oro,
hé (sic) aquí también mi clava de oro,
hé (sic) aquí también mi honda de oro.
Te lo daré también todo eso.
No me quites, pues, la existencia,
poderoso señor.⁷

Podría decirse que Atau Wallpa pierde aquí su aureola de héroe trágico, en tanto que implora clemencia a Pizarro, pero las interpretaciones pueden ser varias, tal vez quiere asegurar su existencia para con ello garantizar la de sus súbditos.

Atau Wallpa es un personaje en constante conflicto, y cuando debe enfrentarse a su destino, cuando ya sabe que debe ser sacrificado en manos de Pizarro, se despide de sus seres queridos con inmenso dolor y se preocupa por dejarles algo que los ayude en su ausencia como presagiando el destino que se cierne sobre ellos ahora que él no estará para protegerlos.

Otro componente importante que encontramos en similitud con *Edipo Rey* es la presencia del sacerdote sabio, adivinador en sueños Waylla Wisa, que como Tiresias, se nos muestra sabio y de carácter equilibrado. Edipo califica a Tiresias: “¡Oh, Tiresias,

⁷ El texto en quechua es el siguiente: “Kayqa kay quri llaut'uyas/kayqa kay quri chanpiypas/kayqa kay quri warak'aypas/Chaykunatapas qupusqayki/ama ari,sinchij apu/kausayniytaqa qhechuwaychu”

que todo lo manejas, lo que debe ser enseñado y lo que es secreto, los asuntos del cielo y los terrenales!” (Sófocles, 1981:322)

En la obra analizada se dice de Waylla Wisa “(...) gran sacerdote que durmiendo ahora, mi primo hermano”, aquí podemos ver una gran similitud con el adivinador Tiresias. Waylla Wisa es un personaje que adivina mediante sueños y por ello siempre se le encarga dormir, aunque en algún momento duda de sus sueños y tiene que recurrir a otros para confirmarlo, por lo que además cumple el papel de mensajero y súbdito fiel de Atau Wallpa, siempre acata las órdenes que este le endilga y al final es quien más llora su pérdida.

Un personaje imprescindible de toda tragedia es el Coro, que en este caso se compone de las Princesas Incas Ñust’akuna y que participa en la acción dramática con participaciones líricas, sea expresando preocupación por los acontecimientos venideros o el gran dolor que supone la pérdida del Inca. Podemos citar la interjección que hacen ante la amenaza de la invasión de aquellos extraños.

Habían llegado los adversarios,
Inka mío,
por encima del mar,
Inka mío,
por qué la desventura,
Inka mío,
a agrisar viene nuestros días,
Inka mío, (...) ⁸

Además, podríamos citar la extensa elegía que le rinden a la muerte del Inca y que termina con la desolación de “Cómo nos has abandonado,/Inca mío, mi solo señor,/a quién hemos de dirigir,/Inca mío, mi solo señor,/nuestros ojos llenos de lágrimas, Inca mío, mi solo señor” (...)

⁸ El texto en quechua es el siguiente “Auqakuna chayamusqanku,/Inkaillay,/mamaqhucha patallanta,/Inkaillay,/Imaraykun aquyraki,/Inkaillay,/ p’unchauninchijta úscpaj jamun,/Inkaillay,”

Como héroe trágico, y además de ascendencia real, Edipo interactúa con un coro, que representa a su pueblo, y que se queja, gime y sentencia:

Coro,
Estrofa 2ª
Si alguien se comporta orgullosamente en acciones o de palabra, sin sentir temor de la Justicia ni respeto ante la morada de los dioses, ¡Ojalá le alcance un funesto destino por causa de su infortunada arrogancia! (Sófocles, 1981:344)

Ñust'akuna en el caso de la *Tragedia del fin de Atawallpa* comparte con el coro de la tragedia griega su característica de personaje colectivo, aunque no participa activamente de la trama pero sí se dirige a los demás actores, sea el Inca o a los españoles, con ferocidad, encarnando el sentir de todo un pueblo, de toda una cultura.

Enemigos de barba,
muerte habeis (sic) dado a mi señor
con vuestras espadas de hierro.
Así también vosotros morireis (sic).
Habeis (sic) aniquilado a nuestro padre
con el ardiente fuego de esos hierros.
Empero en ese mismo fuego
habreis (sic) de arder mejor vosotros.⁹

Así como en *Edipo Rey* el Coro da una enseñanza final, en la *Tragedia del fin de Atawallpa* se podría decir que da una amenaza final que traduce todo el rencor de un pueblo enfrentado a su extinción.

Hasta aquí las similitudes formales que permiten aseverar una semejanza entre ambos textos. Podríamos afirmar en base a estos elementos que la *Tragedia del fin de Atawallpa* es una tragedia pero no podemos afirmarlo si nos referimos al verdadero sentido de lo trágico que se manifiesta mediante Edipo y que se puede vislumbrar en las expresiones siguientes:

⁹ El texto en quechua es el siguiente: “Auqasunk’a runakuna,/apuyta wañuchinkichij/q’illay t’urpunaykichijwam./Jinallatatajmin wañunkichij./Yayaykutan p’uchukankichij,/chay q’illay nina rauraywan./Chay kaj ninallapitajmin/aswan allinta raurankichij”

¡Oh sufrimiento terrible de contemplar para los hombres! ¡Oh el más espantoso de cuantos yo me he encontrado! (Sófocles, 1981:360)

¡Oh nube de mi oscuridad, que me aíslas, sobrevenida de indecible manera, inflexible e irremediable! ¡Ay, ay, de mí de nuevo! ¡Cómo me penetran, al mismo tiempo, los pinchazos de estos aguijones y el recuerdo de mis males! (Sófocles, 1981:361)

Así, en Edipo tenemos el cuestionamiento del hado que lo conduce sin remedio a la fatalidad y además la conciencia de este terrible destino como consecuencia de sus acciones pasadas. Mientras, Atau Wallpa no se cuestiona, ni tampoco sus reflexiones alcanzan el nivel universal que sí nos presenta la tragedia de Sófocles. En este sentido no podemos afirmar que el texto que analizamos en esta ocasión sea una tragedia en su cabalidad.

Hemos visto algunas características que confirman la pertenencia del texto analizado al género trágico y su consolidación como Tragedia. Pero esto no deja de ser conflictivo, si su origen fuera netamente andino, cómo podría presentar categorías pertenecientes a un género que se desarrolló en occidente y si su origen partiera de una cosmovisión occidental, cómo se explicaría la importancia del sueño, que aún hasta nuestros días conserva su vigencia en la población andina¹⁰. Es por ello que hablamos en un principio de conflicto de representación, un choque de dos tradiciones presentes en el texto y que sería un símil de nuestra cultura actual misma.

¹⁰ Si se requiere un análisis reciente sobre el sueño en la cultura andina actual, revísese Luis Andrade (2005)

2.3 ESTILO ÚNICO EN UN TEXTO NADA CONVENCIONAL: ESTÉTICA TENSIONAL

Uno de los problemas principales que debemos tomar en cuenta al analizar todo texto literario es el del estilo. En este sentido, el texto que analizamos es el texto de una representación, un texto dramático que podemos analizar literariamente.

Hacemos esta distinción puesto que la definición de teatro incluye la representación, la puesta en escena, que no es objeto de análisis en esta ocasión. Como lo afirma Castagnino, “el texto dramático es sólo un elemento en la entidad teatral. No es, en sí el teatro” (Castagnino, 1959:20). El mismo autor hace hincapié además en la mayor importancia del *metteur en scène* que corporiza el texto teatral y lo vuelve una entidad completamente distinta a la literaria que como su nombre bien dice alude a una entidad escritural.

Podemos considerar por último que el éxito de una obra teatral está por encima del texto escrito y tiene como componentes principales, aspectos como los actores, la escenografía entre otros.

Comenzaremos hablando de la acción dramática, al respecto tenemos que “la acción dramática es el modo como se desenvuelve el argumento de una pieza teatral” (Castagnino, 1959:102) En este sentido hemos visto que en el texto está presente la acción que dota a los personajes de su carácter y avanza el argumento mientras mantiene intacto el interés del lector. Así, en la obra estudiada vemos que la acción que se representa es la de la prisión y muerte de Atau Wallpa que conlleva consigo la caída de su Imperio. Somos partícipes de los acontecimientos que preceden al hecho central de la muerte a través de los diálogos de los distintos personajes que interactúan.

Además tenemos los elementos de peripecia y reconocimiento que dan parte del cambio de fortuna. En el manuscrito de Chayanta se da la inversión de las cosas en el

sentido contrario, así Atau Wallpa pasa de ser el Inca soberano a un prisionero en manos de españoles y que posteriormente es ajusticiado quebrándose su naturaleza divina.

En cuanto al reconocimiento esto no se da puesto que desde el inicio, el Inca sabía lo que le esperaba, desde sus temores iniciales frente a los sueños repetitivos que tenía por dos noches en las que se le anunciaba la destrucción del Imperio. La confirmación del sueño proviene de Waylla Wisa que a través de sus sueños premonitorios ratifica lo que el Inca soberano temía. Esta confirmación del sueño no puede ser tomado como reconocimiento puesto que no es un paso desde la total ignorancia sino que existe un previo conocimiento.

Todos estos elementos forman parte del efecto teatral que mantiene la atención de los espectadores, en este caso, de los lectores.

Sin embargo, este texto, que a primera vista pudiera contener grandes semejanzas con la tradición occidental, guarda también diferencias.

Un elemento que es intrínseco del teatro es la estructura. Así:

Toda obra consta de un texto propiamente dicho, palabras que pronuncian los actores, desarrollado en diálogos monólogos o silencios, a través de escenas; y de acotaciones o advertencias para el director escénico y los intérpretes acerca de cómo debe ser la escena, luces, vestuarios; de cuándo han de salir o entrar los personajes; de qué gestos o actos corresponden a las palabras o a los silencios. (Castagnino, 1959:112)

Empezaremos por hablar del diálogo, quizás este es el elemento que vincula fuertemente nuestro texto con el teatro. Estamos frente a una sucesión de diálogos, entre Atau Wallpa y Waylla Wisa, por ejemplo, si nos circunscribimos a la comunicación entre incas. Pero estamos ante un caso particular si hablamos de la comunicación entre incas y españoles porque este diálogo propiamente no existe, sino que se da mediatizado por la figura de Felipillo. Así tenemos que los españoles sólo mueven la boca, símbolo

de la comunicación truncada, y Felipillo es aquí el principal agente de diálogo, comunicando el parecer de los que tienen barba a los incas.

En el texto no tenemos monólogos ni indicación de silencios. Así que es un punto discordante.

Una de las principales diferencias es la ausencia de indicaciones acerca de cómo debe ser la escena, las luces, el vestuario. Hasta en la tragedia emblema y que se remonta tiempo atrás *Edipo Rey* al inicio tenemos indicaciones de lugar, los suplicantes se hallan frente al templo que tienen una estructura especial de altares para la adoración, además se indica su vestuario, con túnicas blancas y trenzas con cintas negras, contaban también con palmas en las manos para dirigir su súplica.

En el Manuscrito de Chayanta no hay indicación de lugar ni de espacio, salvo la que se da dentro del mismo diálogo y permite imaginar los lugares y el tiempo transcurrido. Tampoco hay indicación de vestuario. Todo queda a la libre interpretación o tal vez se ampara en el conocimiento de los lectores. Esto redundaría también en su carácter oral puesto que en una narración es imposible dar esas indicaciones y se apela a la imaginación de los oyentes.

Más aún no hay indicación de actos, escenas ni cuadros, todo se nos presenta como un continuo que; sin embargo, a pesar de la total carencia de una estructuración interna no podemos decir que sea imposible su lectura y entendimiento.

Por otro lado, podemos relacionar el texto a un posible género literario andino y reconocido como tal por Jesús Lara, nos referimos al wanka.

El wanka es de carácter eminentemente histórico y se encarga de rememorar la vida y hazañas de los monarcas y los grandes adalides del Imperio. Evidentemente en este caso estamos ante la representación de la vida de un antiguo soberano Inca, aunque

no podamos decir que se trate de una gran hazaña, en tanto que también involucra la destrucción del Imperio.

Hemos visto antes que el texto no cumple con las características principales del teatro occidental, por lo que no podíamos afirmar su origen plenamente occidental.

Ahora tenemos que podría semejarse al wanka, veamos qué características comparte así como las que no.

En la época incaica existieron dos géneros, el wanka y el aránway que era de tono más amplio, hasta podía hablar de la vida cotidiana.

El wanka es histórico se encarga de rememorar la vida y obra de los soberanos y las hazañas de los más destacados, además el wanka se caracteriza por ser sobre todo, un acápite de la historia antes que exposición de grandes infortunios. Al respecto evidentemente, el texto que analizamos dista mucho de ser un compendio histórico y su temática principal se centra en la tragedia de Atau Wallpa, lejano de las grandes hazañas que debería contar, que conlleva a la de todo el Imperio. El wanka tiene semejanza con la elegía, uno de sus temas principales es que tiene enfrente una inmensa soledad y un mundo oscuro y vacío. En este caso, vemos que así sucede, pero ¿podremos afirmar que no es un teatro sino una elegía por la ausencia de características intrínsecas al género occidental? El wanka no tiene métrica fija. Esto podemos verlo en el texto mismo. Los versos son de 7 y 9 sílabas. No hay distribución en las estrofas, como hemos visto no hay indicaciones de cambio de actos, escenas o cuadros, podría decirse que es una larga elegía. La presencia de estribillo es también fundamental, como si se tratara de un poema largo, vemos que hay versos o frases que se repiten. Esto podríamos atribuirlo a su carácter oral, como sabemos en la tradición oral es constante la repetición de las ideas para que quede clara la intención del texto, tal vez también como recurso de la oralidad, cuando nosotros hablamos lo hacemos de esa manera.

Otra característica importante del teatro que analizamos es la repetición, vemos cómo escenas se repiten consecutivamente, por ejemplo la indagación del Inca sobre su sueño, la pregunta acerca del verdadero significado de la chala que pasa de Inca en Inca sin encontrar respuesta. Este es un elemento que si no podemos calificar de andino, al menos no es occidental porque habría sido desechado rápidamente, pues no tendría ninguna finalidad práctica en la representación puesto que llegaría a aburrir al público espectador, en este sentido estamos ante un elemento tensional de difícil atribución, pero que sin duda nos aleja de la afirmación de un teatro relacionado intrínsecamente con lo occidental.

Tras nuestra investigación hemos podido concluir que este texto tan complejo tanto en su estructura como en el tema cumple con todas las cualidades para ser catalogado como un texto inclasificable, decir ahora que pertenece a uno u otro género sería muy arriesgado de nuestra parte, este texto se mantiene en una isla y en su hibridez se ha llegado a constituir como un género dramático difuso, se rehúsa estar tanto en el wanka como en la tragedia occidental porque en ninguno de estas estaciones cumple con los mínimos requisitos exigidos, a veces tiene ciertas características pero carece de otras para considerarla dentro de ella, y si se acerca al wanka no es en strictu sensu por ello sería muy aventurado de nuestra parte encasillarlo en un género, textos como este exigen de un sitio distinto hasta ahora no explorado, ello no hace otra cosa que azuzar a la crítica a la investigación completa y exhaustiva sobre el tema y desentrañar sus cualidades para de esa forma posicionarlo en el sitio que se merece, por ahora nosotros con mucha cautela lo consideramos como un texto inclasificable ciñéndonos a los géneros que conocemos y quizás como precursor de uno nuevo aún por descubrir y estudiar.

CAPÍTULO III

PROPUESTA DE INTERPRETACIÓN:

TENSIONES REPRESENTATIVAS

En este capítulo se encuentran concentrados las profundas disyunciones que se pueden encontrar en un texto cuya temática es confrontacional. Analizaremos el texto desde las representaciones textuales que forman parte de su parte nuclear.

En ese sentido nos interesa hablar desde el punto de vista de la incomunicación entre españoles e indios y que toma una representación particular en el texto. Esto se enlaza con el papel que desempeñan los personajes, los que están supeditados a un mundo en caos. También veremos la influencia de los sueños como presagios de la desestructuración del mundo.

Finalmente, veremos la reivindicación de la historia al personaje Atau Wallpa por parte de la memoria popular y que también es parte importante en el manuscrito de Chayanta.

3.1 PALABRAS VACÍAS, LA INCOMUNICACIÓN COMO PRELUDIO DE LA DESTRUCCIÓN: LOS CASOS DE LA CHALA Y LA BIBLIA

A decir de Gadamer, el lenguaje no sólo debe ser considerado como lenguaje formado de palabras, sino como forma de “comunicación”. En ese sentido nos interesa analizar los múltiples episodios de esta pieza teatral, en donde entran en comunicación los personajes de la obra, advirtiéndose claramente dos interlocutores centrales: el Inca y su séquito, y los enemigos de barba, con final desastroso y dramático (Gadamer, 1998:131)

La llegada de los españoles y la prisión de Atau Wallpa enmarcan en la obra la catástrofe del Imperio, y definitivamente hay elementos valiosos de interpretación que nos permiten enfatizar en la función comunicativa de dos culturas disímiles y asimétricas, plasmadas en formas simbólicas occidentales y formas simbólicas andinas. Es la entronización de una cultura de la comunicación y la información en lo absoluto extraña al mundo andino.

Las dos culturas, la española europea y la inca americana intercambiaron símbolos, mensajes y gestos que nunca fueron entendidos entre ellos. Los desencuentros de estos primeros contactos eran inevitables y puede que, bajo diversas formas y en diversos grados, los venimos prolongando hasta ahora en lugares y ocasiones más o menos conscientes.

Este intercambio de símbolos mal interpretados justificó el asalto y la captura del soberano Inca, y con él, la de todo el Imperio.

A lo anteriormente señalado, lo podemos referir en la entrevista entre Waylla Wisa y Almagro, que se revela en el sueño del inca. Este último concibe que “han venido enviados por el señor más poderoso de la tierra” (Lara, 1957:40), obviamente pregonando la superioridad de su monarca español. Para Waylla Wisa, Atau Wallpa es su Inca y único señor “quien tiene poder inclusive sobre el Sol y la Luna y que a su voluntad se hallan sometidos los árboles, las montañas y todos los seres animados” (Lara, 1957:40). En este suceso la palabra de estos personajes está invocando el conjunto de un lenguaje y todo lo que puede decir (Gadamer, 1998:44), lógicamente cada uno desde su sentido. Waylla Wisa no puede concebir el signo de un nuevo monarca, igual o superior a su Inca.

Igualmente advertimos esta referencia en Sairi Tupaj al ser encomendado por el Inca para hablar con Pizarro, pues le fue “imposible comprender el lenguaje de los enemigos de barba” (Lara, 1957:43).

Las palabras de Pizarro y Sairi Tupaj podríamos decir que son símbolos que la semiótica define como signos convencionales o unidos a la cultura. La convención determina cómo el lenguaje representa sus palabras y dibuja sus mapas semánticos y cómo ambos representan el mundo.

Otra escena donde se advierte la función comunicativa de dos culturas disímiles y asimétricas, es cuando el padre Valverde expresa un sermón de carácter catequístico, ofreciéndole a Atau Wallpa el agua del bautismo y pidiéndole que se acoja a los beneficios de la confesión a fin de que el señor Jesucristo le otorgue la gloria eterna. Al ver la negativa del inca, el padre Valverde presenta la Biblia a su interlocutor, pero para el monarca Incaico la Biblia no representa nada. Resultaba

obvio que el monarca Inca, al desconocer la lectura, ignorará cualquier símbolo de la religión recién llegada.

El padre Valverde al interpretar la escena cuando Atau Wallpa arroja la Biblia al suelo trabajó con un complejo grupo de signos. El signo de la Biblia es diferente al de la ritualidad religiosa del Inca.

El episodio antes mencionado conllevó a percibir a Valverde como blasfemia la acción de Atau Wallpa. Aparece Pizarro e implora a María, madre sin mancilla, para cortarle la cabeza a quien considera Inca infeliz.

La aniquilación del monarca representó un suceso sin precedentes

Se ha reclinado el árbol grande, cuya sombra era la protección de los vasallos. Ahora todo se oscurece, la tempestad se desencadena, derrúmbase las montañas, se tiñe de sangre el río y el cielo se viste de luto. Ya no habrá en adelante quien empuñe el thupayauri (cetro imperial) que en sus manos se veía ni se escuchará ya aquel acento que conmovía al mundo entero. (Lara, 1957:46).

El Sol era el símbolo divino de los Incas, el Padre de todo lo creado. Su energía radiante y su ubicación central es imprescindible para la vida, convirtiéndose en símbolo del poder y de la realeza, por ello la fiesta más importante y solemne entre los incas era el Inti Raymi o revitalización del sol, cuyas deslumbrantes ceremonias eran dirigidas por el Inca en persona, ese era el sentido divino del Inca. Para los españoles era la Biblia que en este contexto aparece como un símbolo de dominación y poder.

Podríamos expresar que Atau Wallpa no quiso someterse a los caprichos de otro soberano ni a los designios de un Dios desconocido.

El plano de lo construido en estas escenas, nos da visos para afirmar que hay dos sentidos del mundo muy marcados en este episodio, “el mundo es primordialmente para el hombre aquello dentro y el medio de lo que está” (Gadamer, 1998:121). La Biblia que utilizó el padre Valverde en este caso no fue un símbolo para transmitir un mensaje comprensible para el Inca.

Para los vasallos del Inca Atau Wallpa, aquel es poderoso y tiene poder sobre la tierra y la luna, somete a su voluntad a los árboles, las montañas y todos los seres animados. Pizarro y su comitiva representaban la ambición por el oro y la plata, e instrumentalizaron objetos religiosos como: el bautismo, la confesión, Jesucristo y la gloria eterna, la catequesis.

Estos signos de españoles e incas han construido significado como resultado de la puesta en funcionamiento de su maquinaria interna, en una interacción dinámica con otros signos y dentro de un contexto social, espacial y cultural concreto.

Por lo mencionado en el párrafo anterior, concordamos con el criterio que sostiene: “El mundo es en este sentido para nosotros un espacio sin límites en medio del cual estamos y buscamos nuestra modesta orientación” (Gadamer, 1998:122). Sin embargo, para Pizarro y su comitiva les interesó únicamente que el signo de la Biblia de cualquier forma es portador de información y debió ser comprendido de esta manera por Atau Wallpa

En el análisis de esta función comunicativa, el autor de la obra ha dejado clara la asimetría de los sentidos en las palabras de Atau Wallpa y Sairi Tupaj con

sus interlocutores: Pizarro, Almagro y el padre Valverde. En el plano de la semiótica

(...) en la instancia de la enunciación se produce la estructura implícita y presupuesta en el enunciado, como una mediación productora del discurso, dado que acoge las estructuras semi-narrativas que instauran al sujeto en el discurso, por las marcas de temporalidad, espacialidad y actorialidad, es ella también la que acoge las estructuras sensoriales, que son convocados a entrar en acción en la recepción de la obra, o sea en la tarea de reconstrucción del discurso por parte del enunciatario (Quezada Maquiavello, 1999:208).

En el análisis de la obra podemos referir que el cristianismo a través del mensaje del Padre Valverde expresa su cosmovisión por medio de sus símbolos. La Biblia, Bautismo, Confesión junto con los diversos ritos y cultos expresan en forma gráfica su comprensión de la realidad y de la relación del español conquistador hacia ella.

Los incas tenían sus propios relatos, símbolos y respuestas a las preguntas fundamentales y praxis que giraban en torno al sol, luna, árboles, montañas y seres animados.

En términos de representación podemos rescatar la apreciación del autor Maquiavello que alude

Al representar un hecho, un enunciado, tiene sentido. Es signo de ese hecho (...) entonces, el enunciado representa un hecho y, además, el hecho de su enunciación muestra que el hablante está en un determinado estado psicológico. (Quezada Maquiavello, 1996:160).

En palabras de Wittgstein, “el significado es lo que importa del signo” (Quezada Maquiavello, 1996:153). Por ello podemos indicar que con la interpretación simbólica del arroyo de la Biblia de Atau Wallpa comienza una

nueva historia y el ritual de dominación mediado por el libro, cuya palabra escrita además de ser una forma de comunicación, es una herramienta del conocimiento convertida en poder.

En ese sentido como refiere (Lienhard, 1992:39) con el alfabeto los españoles irrumpían la experiencia de un mundo más vasto del que conocían los autóctonos, con una práctica de poder que tenía como principal referente, la exploración y expansionismo. La “Universalidad” del cristianismo y de su escritura, no sólo los españoles sino los europeos ya tenían como proyecto conquistar nuevos mundos sin tener la constatación real si ellos existían.

Los occidentales jamás se interesaron en entender la cosmovisión del otro para descubrir algunos de los relatos fundacionales, para descifrar los símbolos e interpretar la práctica. Y no buscaron puntos de contacto en común en aras de equivalencias entre cosmovisiones, es decir, en procurar una fusión de horizontes.

Según Martín Lienhard la escritura y sus apéndices (las elaboraciones teológico-filosófico-gramaticales) les otorgaban el derecho de seguir tal práctica expansionista. La escritura para Lienhard volvió imborrables todos los actos y decisiones de la nueva autoridad colonial, en cambio las escrituras americanas necesitaban incorporar las experiencias traumáticas nuevas.

Para Martín Lienhard el objetivo de la conquista espiritual fue convertir a los indígenas a la humanidad “Universal” occidental cristiana.

Los misioneros convirtieron a los indígenas mediante la operación del bautismo. A los indígenas se les obligó a la adquisición de los códigos rituales del lenguaje religioso y discursivo.

En el proceso de interacción cultural en el campo de la oposición tenemos el sistema de la oralidad, predominantemente en todas las sociedades marginadas y de la escritura, patrimonio de los sectores europeizados.

En las sub-sociedades indígenas y marginales, el sistema oral siguió dominando, como “variante baja”, de un sistema “diglósico”.

Cada uno de estos sistemas representa, el estado puro, un “estilo cultural” colectivo, el de la oralidad, individual el de la escritura.

Si las culturas enfrentadas se modificaron en parte a través de un largo y desigual diálogo, algo también cambió en la función social de los sistemas de comunicación. El sistema oral perdió, con su marginalización, la vigencia “estatal” que alcanzó en los señoríos pre-hispánicos; en tanto que sistema de comunicación grupal no sufrió, en cambio, ninguna transformación profunda.

3.2 TESTIGOS Y ACTORES FUNESTOS, EL PAPEL DE LOS PERSONAJES

Los personajes en la *Tragedia del Fin de Atawallpa*, cumplen además de su papel en la acción dramática, en el desarrollo y desenlace de los hechos de la obra, el papel de personajes históricos, sustraídos de aquella realidad en la que sus acciones no sólo quedaron enmarcadas en un trozo de papel sino que tuvieron una importancia determinante en el cambio de los destinos de nuestra nación.

Evidentemente, no todos los personajes tienen un sustento en la historia, entre los que sí lo tienen y que pueden ser corroborados por obra de diversos cronistas, son: Atau Wallpa, Pizarro, Almagro, el padre Valverde y Felipillo, personajes que conservan

la esencia de sus acciones registradas en documentos oficiales pero con interesantes variantes que analizaremos a continuación.

Los personajes cumplen un papel primordial en el desarrollo de la acción dramática y están divididos en dos bandos contrapuestos que representan la tensión y el conflicto representacional.

En el grupo de los incas tenemos a personajes tan importantes como el mismo Atau Wallpa, además de Waylla Wisa, los incas, fieles súbditos como Sairi Túpaj y Challkuchima, parientes, como el hijo del inka, Inkaj Churin y el coro de ñustas que acompañan la representación.

En el grupo de los españoles o como son conocidos en la obra, enemigos de barba, lo que acentúa la diferencia entre nuestro lampiño primer grupo y este, tenemos a Pizarro, Almagro, Valverde, Felipillo y el personaje España, que representaría al del Rey de España.

Empezaremos hablando de cada grupo por separado pero luego veremos de qué manera esos personajes se entrecruzan en el conflicto de representación que tiene lugar en la obra.

Atau Wallpa es el gobernante magnánimo y preocupado por el destino de su pueblo, se dirige dulcemente a sus princesas para expresar su pesar y trata con deferencia a Waylla Wisa, demostrando en todo momento el comportamiento de un rey bondadoso. Sin embargo, ante la amenaza de los invasores de barba roja, su primer arrebato es de tomar la fuerza y expulsar a los invasores de su territorio porque su invasión no está justificada. Está consciente de su parentela, y de sus antecesores, otros grandes incas que mantuvieron el Imperio, ahora ha tocado su turno y no duda en derramar sangre.

Waylla Wisa, es el sacerdote, encargado de develar los misterios en sueños. Es tratado como primo hermano por parte del Inca, es el que otorga los símbolos de poder al Inca. Además tiene el poder de comunicarse con los animales como cuando adquiere el poder de la anutara para poder ver a los enemigos a la distancia. Presagia mediante sueños, de esta manera, tiene que entregarse a dormir muchas veces hasta poder ver con certeza el significado del sueño del rey y confirmar la invasión de los españoles, tiene que hacerlo muchas veces y siempre despierta con el temor de que esos sueños se vuelvan realidad. Lo interesante de este personaje es que a través de él vemos la primera descripción completa de los españoles desde el punto de vista de los incas:

Llevaban tres cuernos agudos
 igual que las tarukas,
 la cabellera enharinada,
 la barba, roja vedija de lana,
 hondas de hierro entre las manos
 y en el extremo de sus hondas
 fuego deshecho en llamas,
 y en los pies claras estrellas de hierro
 (Lara, 1957:89-91)

Vemos cómo los cabellos blancos son representados con el símil de estar enharinados, hondas en cuyo extremo se lanzan llamas representando las armas de fuego que poseían, y en los pies estrellas de hierro que serían parte de la armadura que llevaban. Esta primera representación demuestra un primer esfuerzo para representar al otro español dentro del conflicto que constituye imaginar al otro en términos propios.

Además es un personaje en el que se muestran las fricciones entre lo occidental y lo andino, es el primero en reconocer que aquella chala de la que no pueden escuchar nada aunque se les ha dicho que les iba a comunicar algo, es la escritura. “El inca Sairi Túpaj/ esta chala te envía/ viendo que le es difícil penetrar/ esa escritura de los enemigos”(Lara, 1957:105). Con esto queda demostrado que un inca podría conocer la

existencia de escritura lo que profundiza en nuestra hipótesis del conflicto representacional.

Qhora Chimpu es la que interactúa en primer lugar con Atau Wallpa, es una princesa inca que demuestra su pesar y su preocupación tanto por el bienestar del Inca como de su pueblo, representando de esta manera el sentir de los súbditos y representando de esta manera el papel de corifeo. Además no sólo demuestra un papel pasivo sino que propone alternativas de solución ante el presagio de destrucción que demuestran los sueños del Inca, pide la guerra para expulsar a los invasores.

El coro de princesas Ñust'akuna siempre aparece en participaciones líricas que sorprenden por su belleza y el dolor que expresan que es a la vez, el dolor de todo un pueblo. Además su papel consiste en interactuar entre los personajes, como en la escena de despertar a Waylla Wisa de su sueño, por lo que intercede ante el resto de incas para que procedan a levantarlo. Es además el encargado de elevar el plañidero lamento por la muerte del Inca y es quien amenaza a los españoles con una venganza por haber matado al hijo del Sol.

Los incas guerreros, siempre están cercanos a Atau Wallpa, participan despertando a Waylla Wisa, intentan descifrar el contenido de la chala, pasándoselo inútilmente de unos a otros con lo que demuestran la incomunicación con los españoles, pues no entienden sus maneras de comunicarse; además, son los que reciben los dones que el Inca deja al morir.

Los españoles si bien no tienen una participación activa en la mayor parte de la obra participan por medio de gestos o gritos. Podemos recordar la primera intervención de Almagro en la obra, con un movimiento de labios y la del padre Valverde que grita.

En este sentido es que se configura Felipillo, como la voz de los españoles, es a través de él que podemos enterarnos de las declaraciones de los españoles, de su

intención y de sus acciones, que quedarían en un limbo si es que no alcanzarían esta forma indirecta de representación. Lo que nos llama la atención es la manera en que Felipillo otorga cualidades a los españoles, los trata de fuerte señor, sabio sacerdote.

Almagro es el primero que participa y que muestra la intención de los españoles al venir a tierras tan lejanas, él afirma: “Nosotros hemos venido/ en busca de oro y plata”, lo que entra en conflicto con la posterior declaración de Valverde quien expresa “No. Nosotros venimos/ a hacer que conozcais (sic)/ al verdadero Dios”(Lara,1957:95-97). Con esto último podemos afirmar que el papel principal del padre Valverde es el de evangelizador.

Hemos vistos papeles disímiles y funciones diferentes por cumplir, los personajes del mundo andino inmersos en su cosmovisión y los españoles con su determinada función conquistadora que los tienen en permanente conflicto y tensión.

3.3 EL FUTURO EN SUEÑOS, PRESAGIOS DE MUERTE

Una constante en el Manuscrito de Chayanta y que llama la atención por su recurrencia es la apelación a los sueños como manera de develar el futuro incierto.

En efecto, el Inca Atau Wallpa es el primero en tener estos sueños proféticos y visionarios de la muerte y destrucción que está por caer sobre su pueblo, es por esta razón que decide consultar con el sacerdote Waylla Wisa, reconocido especialista en el tema, para que confirme sus sospechas.

Este tema del sueño no es sólo una recurrente adicional sino que demuestra profundas raíces andinas puesto que el sueño y la “creencia en los sueños”, no en su existencia sino en lo que ellos puedan significar para un futuro, es de larga data en la cosmovisión andina y se proyecta hasta en nuestros días.

Primero comencemos haciendo un pequeño recuento de la importancia del sueño en la tradición andina, por ejemplo, no podemos dejar de lado los sueños en los que se designa al curandero que encabezaría el oficio religioso, respecto a esto, es interesante el ejemplo que aporta Luis Andrade Ciudad sobre Fray Juan de San Pedro y su “Crónica Agustina de Huamachuco” en la que se revela la manera en que se elige al sacerdote, o principal líder religioso del lugar, Shulcamango:

(...) tres noches seguidas soñó con un águila, que se le acercaba volando y que él intentaba atrapar vanamente con su manta. Intrigado y apesadumbrado por la visión recurrente, Shulcamango perdió el sueño y empezó a andar “medio tonto o loco y flaco de la gran tristeza” preguntándose qué sería aquello que mientras dormía se le intentaba revelar. Viéndolo así, relatan los agustinos, “el demonio” se le acercó en forma de un indio, para decirle que el águila que se le había aparecido en sueños era él, que lo había elegido porque lo quería mucho y deseaba hacerle bien, que lo haría rico y le daría todo “lo que oviese menester (Andrade, 2005:102)

Aquí tenemos una muestra de la importancia que tenía el sueño en el momento en que se establecía una autoridad religiosa en el mundo prehispánico. Así, la elección del sucesor se realiza a través del sueño, la importancia del significado de este es trascendental para determinar quién es el sucesor.

Con esto queda expresada la importancia de ese proceso subliminal que en la tradición occidental y gracias a las teorías psicoanalíticas son producto del subconsciente.

Tenemos otra muestra en la obra de Pablo de Arriaga quien habla de los *musquq* (soñadores) en el siglo XVII, que encontró durante su campaña de extirpación de idolatrías. Así vemos:

Mosoc es adivino por sueños; llega una persona a preguntalle si sanará o morirá, o si parecerá un caballo que se le perdió, etc. Y si es varón el que le consulta, le pide huaraca (honda) de la cabeza, o la chuspa (bolsa), o manta, u otra cosa de su vestido, y si es mujer le pide el chumbi, que es la faja o cosa semejante, y las lleva a su casa y duerme sobre ello, y conforme a lo que sueña así responde.”(Arriaga, 1999:65)

Con este ejemplo vemos que el oficio de los que se encargan de develar los sueños de otros o de aclarar las preguntas con los propios, es de antigua data. En este sentido, el papel de Waylla Wisa es fundamental en la obra y no se contrapone con lo que estos autores atañen al mundo andino.

El sueño que abre la obra es el de Atau Wallpa, en este aparecen elementos indicadores de la destrucción: el sol cubierto de humo negro y denso que lo oculta a la visa y el cielo y las montañas ardiendo en un rojo ardiente. Atau Wallpa los relaciona con la muerte que se acerca y que el Sol y la Luna les están pronosticando esto, por ello se dirige con pena y congoja a las princesas incas, porque la muerte se acerca.

Raquel Chang-Rodríguez también resalta la importancia del sueño:

En la obra, los sueños de Atahualpa y del adivino Huaylla Huisa son claves para comprender el concepto de catástrofe desencadenado por la conquista. En efecto, desde el inicio el futuro aparece encuadrado por sueños repletos de malos augurios. Recordemos que en los Andes las divinidades se comunicaban con el nombre (sic) y anunciaban su voluntad a través de sueños. (Chang-Rodríguez, 1991:62)

Además, cabe resaltar que este sueño es repetido, por dos noches, lo que confirma la presencia de un presagio, reiterativo, un llamado constante. Atau Wallpa relaciona el origen de este sueño recurrente al embrujo de un wak'a que también le muestra claramente la imagen del invasor y quien trae consigo la muerte: hombres vestidos de hierro que acabarán con todo, destruirán las viviendas y arrebatarán el poder al Inca soberano.

Ante esto, la princesa Qhora Chinpu, ruega que el sueño del Inca no sea cierto y aconseja, al igual que lo presentado por Arriaga, dirigirse al “señor que sabe presagiar durmiendo” “musquyninpi sut'ichanánpaj” para que aclare dentro de su sueño mismo lo

que el Inca ha soñado y luego de confirmado el presagio, recién tomar las medidas necesarias junto a sus primos hermanos y los vasallos.

Al llamar a Waylla Wisa es curiosa la manera en que le pide sus símbolos de poder: sus serpientes de oro, su hacha de oro, su honda de oro, y el dócil y feroz anutara, con lo que se comprueba que es un personaje poderoso, tanto revela los sueños como guarda los implementos que simbolizan el poder del Inca.

El poder de Waylla Wisa es atribuido a las chullpas, al poder saber lo que hablan las montañas, por ello, luego de narrarle su sueño, manda a Waylla Wisa a dormir, para que en su propio sueño de vele el significado del sueño del Inca. En su primer sueño, teme la verdad y va a comunicárselo a Atau Wallpa, y añade al sueño del inca a los hombres de larga barba, rojos, que venían en navíos de hierro, que es lo que más se acerca a la verdad histórica según lo revelan los cronistas.

Vemos una transición importante en esto, del sueño como premonición del caos telúrico y cósmico de Atau Wallpa, en el que los cerros, el cielo y el sol eran víctimas de la catástrofe, a uno más real en el sueño de Waylla Wisa, con descripción física de los invasores y de sus medios de transporte.

El sacerdote vuelve a ser enviado para confirmar si estos invasores penetrarían sus tierras, pero esta vez, no lo hace en sueños sino que utiliza la anutara, especie de oso con mirada penetrante que puede distinguir a través de las distancias. Sin embargo, no logra observar nada. Los ojos del anutara, por ese medio físico no logran entrever el porvenir, por ello recurre otra vez al sueño, fuente más confiable.

Esto da comienzo a una escena repetitiva, de las muchas que hay en el drama, en la que todos los incas intentar despertar a Waylla Wisa de su sueño, sin éxito, la estructura es la misma, cada inca pretende que puede despertar al inca pero este no lo hace, todos se dirigen con ruegos e imprecaciones, haciéndole saber que ya lleva tiempo

dormido, este se levanta y exclama que necesita más tiempo, hasta que el final, luego de la participación de las princesas que con plañideros ruegos invocan el despertar de Waylla Wisa y sobre todo después de la participación de Khishkis, el sacerdote despierta por fin y con mucha más información acerca de su apariencia física, el poder de sus armas, por ello va a comunicarle todo eso a Atau Wallpa, por ello y frente a la situación adversa que se les presenta y que curiosamente todavía no hacen frente sino que se les ha dado a conocer, y se ha confirmado a través de los sueños, lo envía como mensajero ante los enemigos.

3.4 EL CONFLICTO CON EL OTRO EN SU MÁXIMA EXPRESIÓN, EL CASO PARADIGMÁTICO DE ATAU WALLPA

En la *Tragedia del Fin de Atawallpa*, el conflicto de representación se extiende también a la relación de Atau Wallpa con el Otro, pero en este caso alcanza su máxima expresión en tanto que ese Otro no sólo es opuesto en la cultura, lengua e intereses sino que además subvierte el orden del Yo, Atau Wallpa, y lo complementa en tanto le hace reconocer su propia existencia y le señala el camino hacia la renovación, el cambio.

Mijail Bajtín es un reconocido investigador que ha profundizado en la teoría del Otro, a continuación nos serviremos de algunos de sus postulados para argumentar nuestra posición.

Primero comenzaremos con el conflicto de representación en el aspecto formal, y es lo que primero salta a la vista y llama la atención por su originalidad y la claridad del efecto que produce en todo aquel que se acerque al texto. Nos referimos a la representación del lenguaje de los españoles en la acción dramática, ciertamente cómo

aquella característica distintiva del Otro, agresor y perturbador de la existencia que, sin embargo, es representado en la obra. Los españoles, tanto Pizarro, como Almagro, nunca son representados hablando sino que nos enteramos de lo que quieren comunicar a través de un agente indirecto: Felipillo. Aquí se manifiesta de manera explícita y contundente la dificultad de la representación de aquel otro extraño, con una lengua nueva, en una obra escrita en quechua. Esto se consigue satisfactoriamente estableciendo la inexistencia de participación directa en el diálogo por parte de los españoles, por ello serán representados sólo gestualmente, tal y como aparece en la participación primera de algún español en la trama, la de Almagro que es representado de la siguiente manera:

Almagro (Sólo mueve los labios)¹¹ (Lara,1957:147)

A continuación, la primera intervención de Felipillo demuestra el choque de ambas culturas, al decir:

Felipillo

Waylla Wisa, señor que duerme,
Este rubio señor te dice:
“Por el señor más poderoso
del mundo venimos enviados.
Todos los hombres a él le deben
ciega obediencia.
Mensajero, dime quién es
el Inca que a ti te gobierna.”¹² (Lara,1957:93)

Así, no es sólo el hecho del choque de las culturas sino que se demuestra en la representación textual, a través tanto del personaje intermediario como la negación del habla y más allá, en la asignación de las características. Vemos cómo “señor que duerme” se contrapone al “rubio señor”; en la primera, la tradición andina y la importancia de los sueños, en la segunda, las características externas que saltan a la

¹¹ En el manuscrito: “Almagru (Simillanta kuyuchin)”

¹² El texto en quechua es el siguiente: “Waylla Wisa, púñuj apu,/kay p’apu apu nisunki:/Aswan tijsi muyumanta/Atípaj apu kacchamuwayku./Llapa llapa runakuna/payllatmin uyarinanku/Níway, kacha, qanpatari/pítaj Inka kamachijniyki”

vista en la primera impresión y que resulta uno de los primeros indicadores de la otredad.

Sin embargo, no dejaremos de anotar la singularidad del discurso, pues se niega el habla a los españoles cuando estos deben comunicarse con los incas, pero para comunicarse entre ellos, dado el contexto de mutuo entendimiento, sí se encuentran facultados para expresarse aunque no en lengua española sino en quechua, dado el idioma de origen del texto, así Pizarro dice:

Pizarro
Venerable señor de España,
vengo de haber ejecutado
tu real voluntad.
Aquí te traigo la cabeza
y el llaut'u de ese Inca.¹³ (Lara,1957:187)

Aunque es dicho en quechua, no aminora su significado. Los españoles son capaces de entenderse sólo entre ellos al igual que los incas, todo intento de comunicación entre ambos es imposible. El conflicto es llevado a la representación de la lengua y actúa como desencadenante de la muerte y la destrucción.

Reconocer al otro es la primera experiencia que tiene el yo en este mundo, en el caso de la *Tragedia del fin de Atawallpa* ese reconocimiento no se da, porque la completa ignorancia de las razones, los ideales, la manera de pensar del otro hacen imposible cualquier tipo de entendimiento y ocasiona la serie de malentendidos que dieron inicio a la destrucción del Imperio Incaico. Entre esta serie de malentendidos tenemos por ejemplo, el no reconocimiento de la escritura en el otro por parte de los incas, lo que lleva a no interpretar correctamente lo que significa la chala o el conocido conflicto que se desarrolla entre Valverde y Atau Wallpa por la Biblia, momento cumbre en que ambas tradiciones se contraponen.

¹³ El texto en quechua es: “Pisarru: Yupaychásqay Ispañañ apun,/chay thúpaj kamajniykita/rurasqaymanta jamusqani./Kay apamuyki chay Inkaj/umanta, llaut’untawam.”

Respecto a la chala, que apostamos es una hoja de maíz, los incas dudan de su significado, es más, llegan a interrogarse entre ellos, pasando por los máximos representantes, fuertes y sabios sin que ninguno de una respuesta valedera. Incluso llegan a afirmar que parece una serie de hormigas, se la van pasando de uno en uno sin que lleguen a comprender su significado. Dada nuestra cultura occidental podemos suponer que podría tratarse de un edicto o tal vez de una carta de rendición pero esto es imposible de comprender para un sujeto como el Inca, totalmente alejado de una tradición distinta a la suya.

El reconocimiento se da de manera distinta desde el lado de los españoles; desde su punto de vista, los Incas son considerados inferiores, no se reconoce su autoridad y se la coloca por debajo de la del Rey, ellos reconocen a su otro como subordinado y por ello propenso a ser víctima, sin ningún derecho a compasión. Esta manera de reconocer a su Otro no hace sino configurar su propio Yo como figura dominante, razón por la cual podemos decir que la otredad como reconocimiento del Yo, lo que llevaría a expresar “yo también soy”, funcionaría de manera idónea en el caso de los españoles mas no en el de los incas en tanto estos nunca llegan a hacerse alguna idea de la identidad de estos.

Pero esta otredad que reconocen los españoles está subordinada a intereses propios, por ejemplo, a la necesidad de la adquisición de oro o a la de la difusión de la Religión Católica, siendo estos más fuertes que el reconocimiento del otro. Es por ello la imposibilidad de reconocer y reconocerse en el otro, tienen intereses que resultan ser mucho más importantes dentro de su punto de vista.

Parece ser todo así hasta que llega un momento en que revela su verdadero deseo, siempre en boca de Felipillo cuando quiere dirigirse a Atau Wallpa:

Felipillo

Señor Inca Atau Wallpa,
 este fuerte señor te dice:
 “No es por tu condición de poderoso,
 no es buscando oro y plata que he venido
 sino a conducir tu persona:
 Pero si te resistes
 a partir en mi compañía,
 hoy mismo todo acabará,
 y tu cabeza o tu imperial insignia
 a mi regio señor le llevaré.”¹⁴ (Lara, 1957:147)

Entonces, las aparentes ansias de oro, que recordemos no pide él sino que le es ofrecido por Atau Wallpa con el objetivo de conservar su vida, dan paso a la misión de tomarlo preso pero en ningún momento de matarlo. La superioridad que cree tener Pizarro por encima de los incas lo lleva a consumir el asesinato; a pesar de que por un momento le reconozca ciertos derechos como cuando le permite despedirse de sus familiares y súbditos.

Tal vez, la más cruda demostración de no reconocimiento sea la del padre Valverde, quien desde la investidura de su cargo, trata al infiel Atau Wallpa de la peor manera:

Felipillo

Dice este señor poderoso:
 Ay, Augusta María,
 mi Madre sin mancilla, Reina mía,
 dame valor para que pueda
 cortarle a este hombre la cabeza.
 Negro salvaje, en este mismo instante
 con esta férrea espada
 te daré muerte.”¹⁵ (Lara, 1957:175)

¹⁴ El texto en quechua es el siguiente: “Apu Atau Wallpa Inka,/kay sínchij apu nisunki:/Manan qhápaj kayniykiraykuchu./manan quri qulqi munaspachu/jamurqani, qanta pusajmin;/mana ñuqawan tanta/puririyta munajtiykiri/kunan pacha tukukunqa,umaykitapas, llaut’uykitapas/qhápaj apuyman apanáypaj.”

¹⁵ El texto en quechua es el siguiente: “Kay sínchij apuqa nin:/Iyau, qullana María,/Quyallay, lúnp’aj Mamay/kallpaysaykita quway/ kay rúnaj umanta qhurunáypaj/Purunauqa, kulliruna,/kay q’illay t’urpunaywan/kunan pacha t’urpusqayki”

El desprecio y la intolerancia por aquel que no es como él y que no comparte sus creencias, lo lleva a expresarse así del Inca. Como hemos visto es esta incapacidad de reconocer al Otro como ser independiente lo que conduce a la destrucción del Imperio.

Así, es el mismo España quien al final termina reconociéndose en el Otro y le increpa a Pizarro su proceder precipitado, la orden de matar a Atau Wallpa fue arbitraria y errónea, no debía hacerse eso con alguien que compartía el mismo carácter regio que el Rey de España.

Podría decirse que Pizarro acaba con el Otro y con ello acaba también su identificación con respecto al Otro, destruyendo el principio de otredad porque elimina a ese Otro. Pizarro no puede aceptarlo por eso lo elimina y con ello se elimina a sí mismo, tanto porque no existirá un punto de comparación, alguien quien tenga características diferentes de las suyas y porque termina con su propia muerte, su eliminación en el plano físico.

Sin embargo, al final sucede la reconciliación, España reconoce en el difunto Inca características suyas, corroborando con ello la similitud entre ambos y la necesidad mutua. Tal vez con su muerte Atau Wallpa haya podido reivindicar la existencia de ese Otro siempre necesario. En ningún momento podemos pensar uno sin el Otro porque se complementan.

Hemos visto cómo se desarrollan las tensiones dentro de la acción dramática y es que a todo esto nos referíamos al hablar de conflicto de representación, un hecho histórico que se vuelve presa de ambas tradiciones y que conlleva a una representación conflictiva, con elementos disímiles y necesarios a la vez, como los que acabamos de analizar.

3.5 UNA INTERPRETACIÓN ALTERNA: FINAL ALTERNATIVO FRENTE A LA HISTORIA REAL. ATAU WALLPA COMO SUJETO REIVINDICADO.

Hemos visto los diferentes aspectos que conforman las tensiones representacionales en el manuscrito de Chayanta. Desde los aspectos externos como la conformación del género y los conflictos interiores como el que se da entre oralidad y escritura, el de la alteridad, y el estilo.

Ahora veremos un aspecto más, cómo Atau Wallpa aparece reivindicado al final de la obra.

Luego de la muerte de Atau Wallpa, las ñustas y los incas lanzan sus imprecaciones de dolor, demostrando el proceso de conmoción por el que están pasando por la falta del Inca, dan a entender su condición de huérfanos en esa transición de la protección que le brindaba su soberano a la incertidumbre.

Este sentir alcanza su connotación máxima en la maldición de las ñustas que condenan a Pizarro de la siguiente manera:

¿Ay tu, Pizarro, wiraqucha,
de plata y oro codicioso,
que muerte diste a nuestro Inca,
has de morir de triste muerte!
Que tu poderosa grandeza
Se desvanezca para siempre.
Enemigo de barba, wiraqucha,
vivirás presa del remordimiento. (Lara, 1957:187)

Aquí las ñustas reconocen y condenan la ambición del español Pizarro que lo llevó a asesinar al Inca que ordenaba su mundo. Por ello Pizarro es merecedor del mayor castigo.

Luego de esto pasamos sin indicación en el texto a un escenario distinto, al de la corte del Rey, en España, vemos que Pizarro lleva al Rey español el “botín” con la

satisfacción del deber cumplido. Pizarro cree haber cumplido la voluntad Real, sin embargo España reacciona de manera diferente a lo esperado.

¿Qué me dices Pizarro?
 ¡Atónito me dejas!
 ¿Cómo has ido a hacer eso?
 Ese rostro que me has traído
 es igual que mi rostro
 ¡Cuándo te mandé yo
 a dar muerte a este Inca?
 Ahora serás ajusticiado. (Lara, 1957:189)

Con esta afirmación podemos hablar de la reivindicación del otro andino. España, representante del máximo poder de esa Nación, considera al otro gobernante (Atau Wallpa) como su igual. Al decir que el rostro del Inca es igual al suyo, manifiesta que es semejante a él, aunque no sea por el aspecto físico lo que salta a la vista, sino por el poder que posee.

En este sentido, Pizarro que había tratado al Inca como su inferior y lo había ajusticiado es condenado a sufrir la misma pena. En todo caso, siempre se guardan las equivalencias. Parece ser la fórmula, si has matado a quien era igual a mí y sin mi consentimiento, sufre la misma pena.

Luego de esta afirmación del Rey “Ahora serás ajusticiado” se produce la muerte de Pizarro que no está graficada. Además, cabe resaltar que el castigo que recibe es contundente, su condena incluye a sus familiares, quitándole su descendencia, y sus bienes. Es borrado de la faz de la tierra completamente, su vida se destruye al igual como sucedió con el Imperio Inca.

Id a entregarlo al fuego y que perezca
 y con él su descendencia toda.
 Y haced que destruyan su casa.
 De ese guerrero infame
 no debe quedar nada.
 Esto es cuanto yo ordeno. (Lara, 1957:193-195)

Lo que sorprende es que la crudeza del castigo se realiza una vez muerto Pizarro. Actitud anómala por parte de España, que probablemente en la historia real nunca sucediera, esto lejos de llevarnos a pensar en una actitud proteccionista del Rey hacia el Inca donde siempre uno es inferior sino una similitud, ambos son gobernantes y se mantiene la correspondiente igualdad.

Un aspecto fundamental es que Pizarro lleva a España la cabeza de Atau Wallpa luego de haber sido muerto por decapitación. Esto tiene relación con que en el imaginario colectivo quedó la idea de Atau Wallpa degollado cuando en realidad la Historia comprueba que este murió por la pena del garrote y el que murió degollado fue Túpac Amaru II. Se cuenta que su cabeza fue colocada como escarmiento para los otros indígenas, comenzó a embellecer, por lo que el Virrey Toledo ordenó su sepultura y desde entonces ambas partes están en un lento proceso de fusionamiento.

Hasta puede verse esto en un cronista famoso que recogió la tradición oral y desechó la historia oficial para realizar su libro.

La fusión estaba dada a principios del siglo XVII, por ello Guamán Poma de Ayala incluye en su Nueva Crónica y Buen Gobierno, el dibujo de un conquistador que martillo y puñal en mano cercana la cabeza del Inca en Cajamarca. El garrote no era una forma de muerte andina, peor aún la incineración. Guamán Poma, recogiendo más la tradición oral que la información de crónicas que él conoció, afirma que a Atahualpa le cortaron la cabeza por orden de Pizarro. (Guamán Poma, 1980: II, 363)

Pero esto tiene un significado mucho más profundo, la expresión de una disconformidad que abarca a una sociedad entera

La degollación y asesinato de Atahualpa, fue tema del siglo XVIII, mezcla de justificación y protesta, de la población rural, que por un lado se congraciaba con la Iglesia y autoridades coloniales y por otro expresaba su rencor y burla a la clase dominante.(Ravines, 1985:17)

Se ha tratado de mirar la historia, y no sólo Guamán Poma sino el pueblo andino en general, sin intermediación de un documento escrito, actitud maniquea con la finalidad de manipular la historia real.

En este sentido, podemos hablar de una superposición de ambos elementos que sirve como origen del mito de Inkarrí. Nos parece importante ver cómo la tradición oral ha distorsionado un acontecimiento histórico, extrapolando la muerte de Túpac Amaru I con respecto a lo sucedido en Cajamarca en 1532. Podemos comprobar que la memoria popular ha rescatado al personaje mítico antes que al histórico.

La Conquista habría cercenado la cabeza del Inca que desde entonces estaría separado de su cuerpo; cuando ambos se reencuentren, terminará ese periodo de desorden, confusión y oscuridad que iniciaron los europeos y hombres andinos. (Flores Galindo, 2005: 22)

Aquí tenemos una definición más cercana de lo que significa el Inkarrí en la cosmovisión andina, la recuperación de una historia que les ha sido injusta y violentamente arrebatada.

Finalizado el proceso de unión se espera el retorno del Inca, llegado dicho momento se producirá el Pachacuti esperado, la inversión de la situación en que los invasores serán expulsados y el Antiguo Imperio se restablecerá.

Esta especie de ciclo mítico de Inkarrí se articula con otras representaciones de la cultura popular andina como danzas, peleas rituales y representaciones sobre la captura que varían en forma y argumento y también, como en el caso que nos atañe, mediante textos dramáticos que sobreviven en el tiempo.

Podemos añadir por último el vínculo estrecho que se yergue con el mesianismo. Esto podemos corroborarlo con el planteamiento que hace Manuel Burga, afirmando que se complementa así un ciclo de formaciones indígenas sobre la muerte

del Inca en Cajamarca y se deja abierta la posibilidad de un nuevo ciclo de esperanzas mesiánicas. (Burga, 2005:125)

Este aspecto del mesianismo es importante porque surge en momentos en que se procede a la destrucción de un Imperio y con esto, de un mundo, de un estilo de vida. Ossio es claro al respecto “(...) el mesianismo es un fenómeno religioso, eminentemente histórico, estrechamente vinculado al sentimiento de crisis de un pueblo.” (Ossio, 1992:353). El manuscrito de Chayanta es ilustrativo al respecto, como hemos ido viendo, con la originalidad que posee toda reinvención de estos elementos. El mismo autor incide,

El mesianismo andino es para nosotros un fenómeno impregnado de religiosidad que está latente en los Andes desde antes de la Conquista llegando hasta nuestros días con algunas transformaciones. (Ossio, 1992:354)

Dado que estos aspectos atañen a todo el mundo andino en general podemos afirmar junto con Antonio Cornejo Polar que cuando vemos la imagen macro étnica del indio, la muerte de Atahualpa adquiere una connotación de tragedia panandina. Es decir, es un fenómeno global que atañe todos los aspectos de la vida de los indígenas.

Para finalizar tenemos que acotar que en este sentido, el texto que es objeto de análisis, tiene una connotación mucho mayor a la representación misma.

Como hemos visto en los capítulos anteriores, la característica principal de este texto dramático es su representación tensional que abarca desde la puesta en escritura misma, lejana a la característica oral de lo andino que sin embargo se representa, hasta las formas representacionales propiamente literarias y los conflictos argumentativos que se dan en el texto.

Como conclusión de estos capítulos hemos visto que no se puede desligar lo occidental de lo andino en el texto que justamente en su conjunción le dan nacimiento.

Más allá de esto hemos visto la connotación externa que escapa de las fronteras del texto mismo y que teje relación con el mundo andino. Al respecto:

En efecto, la mayoría de las versiones de la muerte del Inca, al menos tal como han llegado hasta nosotros, muestran una relativa hegemonía de la conciencia indígena y forman parte con mayor o menos claridad de sus estrategias de resistencia y reivindicación (Cornejo Polar, 1994:62)

En este sentido, la representación textual de la muerte de Atahualpa que analizamos en esta ocasión es, haciendo la salvedad de la importancia de los aspectos occidentales que mantiene, la manifestación de una conciencia andina profunda que no se contenta con la historia oficial y que busca reivindicarse. Al respecto podemos hablar de “historias paralelas” como afirma Wilfredo Kapsoli.

La muerte del Inca ha sido incorporada en la tradición oral y escrita como hice notar en una entrevista que me hicieron el año 1991: “Hay dos historias que marchan a veces paralelas y otras superponiéndose. Por un lado, la historia oficial, la escrita, la de los libros, los colegios, las universidades. Y por otro, la historia popular, signada en la memoria colectiva, en la tradición oral que se manifiesta con mayor intensidad en ciertos cantares míticos y danzas que escenifican el impacto de la conquista. Como un trauma para la población andina que ha condicionado su personalidad y su ser social. (Kapsoli, 2001:9-10)

La memoria popular ha jugado un rol protagónico dentro del discurso andino, vemos cómo los hechos, algunos reales y otros ficticios, se concadenan para tratar de explicar todo el proceso histórico y mitológico.

Ciñéndonos a lo sucedido Españarrí derrota a Incarrí pero no conforme con ello lo descuartiza y dispersa sus miembros a los cuatro lados del Tahuantinsuyo, lo expuesto se vincula con la historia real ocurrida en Cusco donde Túpac Amaru II es decapitado y descuartizado, y como cuenta la mitología, el cuerpo de este líder quechua,

también fue repartido a distintos lugares, vemos cómo la memoria popular se alimentó de un acontecimiento real como un acto de indocilidad ante la realidad adversa.

Y si la historia real acaba allí la memoria popular continúa pues ésta afirma que la cabeza está viva y el cuerpo se está regenerando en silencio y cuando todas sus partes por fin formen una unidad se restaurará el Tawantinsuyo y con ello el orden y la justicia. Nosotros estamos convencidos que la memoria popular en su elaboración ha entrecruzado historias ello explica por qué en este teatro se afirma que Atahualpa fue degollado cuando en realidad fue asesinado a golpes, ello no es un equívoco sino todo lo contrario, ello dará pie al desarrollo de toda una representación mesiánica. En lo que respecta a esta obra la actitud del conquistador es condenada hasta por la propia autoridad real, España, quien se identifica con el pueblo masacrado; él reconoce y acepta la autonomía de los pueblos; por ello condena la actitud sanguinaria de Pizarro, y por haber cometido tan grande injusticia para con tan noble emperador lo castiga de la peor manera.

Este final inesperado es una toma de conciencia de los pueblos, ellos se resisten a aceptar lo acontecido, el villano conquistador tenía que pagar sus culpas y el pueblo, haciendo uso de la memoria popular; construye una historia alterna. En esta opción el conquistador asesino tenía y debía ser castigado, ello implica a su vez deslegitimar la Conquista. Aquí vemos expresado la profunda esencialidad indígena, en esa silenciosa transformación de los años se vislumbra la inevitable resistencia que, en todos sus niveles, se contrapone a la dominación.

Finalmente concluiremos que ante el debate del origen occidental o andino del texto tenemos un plano que excede todo esto y es el de la reivindicación de un hecho y con él de todo un modo de vida quechua.

CONCLUSIONES

1. La *Tragedia del Fin de Atawallpa* manifiesta tensiones al representar la muerte de Atau Wallpa. Estas tensiones se presentan desde diversos aspectos, desde la presentación del género mismo, por ser el teatro una creación occidental, se manifiesta este conflicto de representación que se verá aún más profundizado cuando pasamos a hablar de la temática, la muerte de Atau Wallpa que lleva consigo la destrucción del Imperio, en medio de una confrontación con el otro español. Esta temática se presentará en formas literarias que manifiestan asimismo un estilo particular.
2. No se puede afirmar categóricamente que el Manuscrito de Chayanta sea un texto de origen netamente andino, teniendo su origen en las representaciones teatrales que se hacían en presencia del Inca, ni que sea producto de la invención del investigador Jesús Lara con lo que su origen todavía sigue en la polémica. Además, al desaparecer el texto manuscrito perdimos la posibilidad de estudiarlo profundamente y sustentar su autenticidad.
3. Tanto el manuscrito de Toco, San Pedro, Santa Lucía y Chayanta demuestran la existencia de un ciclo de representación de la Muerte de Atahualpa en Bolivia. Con ello vemos diversas versiones que parten de un mismo núcleo histórico, a este ciclo podríamos afirmar que pertenece el manuscrito de Chayanta.
4. En el momento de la irrupción española, el Inca se reconoce a sí mismo dada la enorme diferencia que existía con respecto a estos. Se da cuenta de su otredad y de su situación viéndose obligado a aceptar su inferioridad. El proceso de enfrentamiento entre el “Yo” y el “Otro” da lugar a un reconocimiento

conflictivo. Es un proceso donde ambos entes logran reconocerse tal y como son. Dadas las tensiones, la armonía se verá imposibilitada por lo mismo que se les niega el reconocimiento de su lenguaje y su identidad.

5. La *Tragedia del fin de Atawallpa* guarda semejanzas formales con la tragedia griega, como la presencia de un héroe trágico, Atau Wallpa. El gobernante Inca comparte con Edipo, protagonista de *Edipo Rey*, las características de ser un personaje histórico y de carácter regio. Además vemos que elementos como el reconocimiento y la peripecia se dan explícitamente y tienen la connotación trágica, de derrumbamiento del mundo y cumplimiento del hado funesto como en la tragedia griega. A pesar de los elementos que encontramos en similitud con la tragedia griega, como el papel del coro y de algunos personajes así como los elementos temáticos de reconocimiento y peripecia, hay un carácter que hace falta: el sentido verdaderamente trágico, Atau Wallpa no cuestiona su situación y universaliza la condición humana sino que se somete pasivamente a su destino funesto, hasta llega a implorar perdón. Pero con su muerte se produce el derrumbe de todo el cosmos andino, surge el caos.
6. Uno de los elementos claramente andinos y que se presenta de manera manifiesta desde el inicio es la creencia en que los sueños pueden pronosticar el futuro. En este sentido, el personaje Waylla Wisa cumple un papel fundamental como el que cumplen hoy en día los chamanes. Con esto vemos la profunda influencia andina que posee el texto.
7. El estilo de la obra es de difícil definición porque a pesar de guardar las características generales del teatro como la aparición de personajes en diálogo, no hay indicaciones de cuadros y escenas que nos remitan a una estructuración teatral. Además, la manera de representar la incomunicación es bastante original

pues los españoles sólo mueven los labios y no emiten palabra alguna. La existencia de estribillos y repeticiones circulares de los mismos actos manifiestan fuertes signos de oralidad.

8. La confluencia de elementos occidentales, provenientes de la tragedia griega y de las formas del teatro, y elementos andinos, como el sueño y la repetición en cuanto al estilo, nos hablan de un conflicto representacional que se arraiga desde el punto mismo de la temática.

BIBLIOGRAFIA

- ALVA MENDO, Jacobo V.
2003 “El testimonio oral en los andes centrales. Travesías y rumor”. *Tradición Oral, Culturas Peruanas una invitación al debate*. Gonzalo Espino Relucé (compilador). Lima: Fondo Editorial de la UNMSM.
- ANAYA, FERREIR, Fair María
1998 *La otredad del mestizaje. América Latina en la literatura inglesa*. México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.
- ANDRADE CIUDAD, Luis
2005 *Aguas turbias, aguas cristalinas: el mundo de los sueños en los andes sur centrales*. Lima: PUCP.
- ARES QUEIJA, Berta
1988 *Las Corazas. Ritual Andino de Otávalo*. Quito: Coedición Instituto Otavaleño de Antropología. Ediciones Abya- Yala.
- ARISTÓTELES
2000 *Poética*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ARRIAGA, Pablo Joseph de
1999 *La extirpación de idolatrías*. Edición de Enrique Urbano. Cuzco: Centro Bartolomé de las Casas.
- BAJTIN, Mijail
1998 *Yo también soy*. México: Taurus.
- BALMORI, Clemente Hernando
1955 *Drama-indígena bilingüe quechua-castellano. La conquista de los españoles*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- BALLÓN AGUIRRE, Enrique.
2002 “Tradición Oral Ancestral Peruana”. En: *Boletín del Instituto Riva Agüero*. N° 29. Lima: PUCP, 305-386

- BASADRE, Jorge
1938 *(Selección de) Literatura inca*. París: Desclée de Brouwer, Biblioteca de la Cultura Peruana.
- BENDEZÚ, Edmundo
1986 *La otra literatura peruana*. México: Fondo de Cultura Económica
- BERMÚDEZ-GALLEGOS, Marta
1993 “Oralidad y Escritura: Atahualpa, ¿Traidor o traicionado?”. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. AñoXIX, N° 38. Lima, 331-344
- BETANZOS, Juan de
1987 *Suma y narración de los Incas*. Transcripción, notas y prólogo de María de Carmen Martín Rubio. Madrid: Atlas.
- BEYERSDORFF, Margot
1986 “La tradición oral quechua vista desde la perspectiva de la literatura”. En: *Revista Andina*, Año 4, N° 1.
1993 “La “puesta en texto” del primer drama indohispano en los andes”. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XIX, N° 37. Lima, 195-221.
- BURGA, Manuel.
2005 *Nacimiento de una utopía. Muerte y resurrección de los Incas*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de san Marcos y la Universidad de Guadalajara.
- BURGA, Napoleón
1940 *La literatura en el Perú de los Incas*. Lima: Librería e Imprenta Gil.
- CHANG RODRÍGUEZ, Raquel
1991 *El discurso disidente. Ensayos de Literatura Colonial*, Lima: PUCP.
- CORNEJO POLAR, Jorge
1989 *La formación de la tradición literaria en el Perú*, Lima: CEP.
1994 *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Editorial Horizonte.

CRISTO FFANINI, Pablo R.

1999 *Identidad y otredad en el mundo del habla hispana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

DEGREGORI, Carlos Iván

2000 *No hay país más diverso*. Lima: I.E.P.

ESPINO RELUCÉ, GONZALO

1999 *La Literatura oral o la Literatura de tradición oral*. Quito: Abya-Yala.

2001 "Tradición oral y memoria colectiva indígena (indigenista) Nuestra Comunidad indígena". En: *Letras Año 72*. N° 101-102, 253-272.

FLORES GALINDO, Alberto

2005 *Obras Completas III (I)*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo.

GADAMER, Hans-George

1998a *Estética y Hermenéutica*. Madrid: Tecnos.

1998b *Arte y verdad de la palabra*. España: Paidós

GARCÍA MIRANDA, Juan José

1996 "La muerte en la cosmovisión andina: los presagios". En: *Al final del camino*. Seminario Interdisciplinario de Estudios Andinos. Lima. Fondo Editorial SIDEA.

GARCILASO DE LA VEGA, Inca.

1995 *Comentarios reales de los incas*. Edición (modernizada), prólogo, índice, analítico y glosario de Carlos Aranibar. Lima: Fondo de Cultura Económica.

GONZÁLEZ CARRÉ, Enrique.

2003 *Ritos de tránsito en el Perú de los Incas*. Lima: Lluvia.

HEMMING, John

1982 *La conquista de los Incas*. México: Fondo de Cultura Económica.

ITIER, César

2001 "¿Visión de los vencidos o falsificación? Datación y autoría de la Tragedia de la Muerte de Atahualpa". En: *Bulletin de l'Institut Français d'études andines*, Tomo 30, N° 1, 103-121.

GILBERT, Teresa

1999 *El paraíso de los pájaros parlantes*. La Paz: Plural.

HUSSON, Jean-Philippe

1997 “Opciones metodológicas y resultados de un estudio comparativo de las versiones del ciclo de Atawallpa”. En: *Histórica* Vol. XXI N° 1. Lima: Departamento de Humanidades de la PUCP, 53-91.

2002 “Literatura Quechua”. *Boletín del Instituto Riva Agüero*. N° 29. Lima: PUCP.

KAPSOLI ESCUDERO, Wilfredo

2001 *El retorno del Inca*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

1984 *Ayllus del sol. Anarquismo y utopía andina*. Lima: Tarea Asociación de Publicaciones Educar.

LARA, Jesús

1938 *La literatura de los quechuas*. Ensayo y antología. La Paz: Editorial Juventud.

1957 *Tragedia del fin de Atawallpa. Atau wallpaj p'uchukakuyninpa wan-kan*. Editado por Jesús Lara. Cochabamba: Imprenta Universitaria.

LARRÚ, Manuel

2000 “Relato andino y tradición oral”. San Marcos. Revista Editada por el Rectorad de la UNMSM. Primer Semestre 2006. N° 24. Lima: Nueva Época.

LESKY. ALBIN

1976 *La tragedia griega*. El Acantilado: Barcelona.

LIENHARD, Martín

1992 *La voz y su huella*, Lima: Editorial Horizonte.

LÓPEZ MAGUIÑA, Santiago.

2003 “La voz y la letra en la Literatura Peruana”. En: *Cuestión de Estado. Tiempo de cuestionamientos radicales*. N° 31. Lima, 73-77.

MARTÍNEZ ARZANZ Y VELA, Nicolás de

1943 *Historia de la Villa Imperial de Potosí*. Buenos Aires: Emecé.

MARTÍNEZ PIZARRO, Joaquín.

- 1993 “Sobre oralidad y escritura”. En: *Lienzo*, N° 13, Universidad de Lima, 121-139.

MAZZOTTI, J.A. y Zevallos, U.J.

- 1996 “Asedios a la Heterogeneidad Cultural”. En: *Libro de Homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Filadelfia: Asociación Internacional de Peruanistas. 21-36.

MENESES, Teodoro (Ed.)

- 1957 *Apu Inca Atahualpaman (Elegía quechua de autor cusqueño establecido)*, Edición de Teodoro Meneses, Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- 1983 *Teatro quechua colonial*. Selección, introducción y traducción de Teodoro Meneses. Lima: Eubanco.

MILLONES, Luis

- 1992 *Actores de altura*. Ensayos sobre el teatro popular andino. Lima: Horizonte.
- 1988 *El Inca por la Coya*. Historia de un drama popular en los Andes peruanos. Lima: Fundación Friedrich Ebert.

OESTERRICHER, Wulf

- 1997 “Cajamarca 1532-Diálogo y violencia. Los cronistas y la elaboración de una historia andina”. En: *Revista de Lingüística y Literatura Lexis*, Volumen XXI, N° 2, Lima, 211-271.

OLESZKIEWICZ, Malgorzata.

- 1992 “El ciclo de la muerte de Atahualpa: de la fiesta popular a la representación teatral”. En: *Allpanchis* N°39, Cuzco, 185-220.

ONG, Walter.

- 1993 *Oralidad y escritura. La tecnología de la palabra*, México: FCE.

OSORIO DE NEGRET, Betty

- 1984 “La sintaxis básica del teatro: ensayo comparativo de dos tradiciones dramáticas sobre la prisión y muerte de Atahuallpa”. En: *Lexis* Vol. VIII N° 1, Departamento de Humanidades de la PUCP.

- OSSIO, Juan
1992 "El otro en la cosmología andina". En: *De la Palabra y Obra del Nuevo Mundo*. Tomo II Encuentros interétnicos. Interpretaciones contemporáneas. Madrid: Siglo XXI Editores.
- PEASE G. Y., Franklin
1989 "La conquista española y la percepción andina del otro". En: *Histórica*, Vol XIII N° 2.
2004 *Los últimos incas del Cuzco*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, Isacio
1998 "Sobre la captura del Inca Atahualpa (Comentario Crítico a un documento recientemente publicado)". En: *Revista Andina* 32 Género y Sociedad en los Andes-Cuzco. Año 16. N° 2, 395-415.
- PORRAS BARRENECHEA, Raúl
1999 *Indagaciones peruanas. El legado quechua*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- QUEZADA MAQUIAVELLO, Oscar
1996 *Semiosis, Conocimiento y Comunicación*. Lima: Universidad de Lima.
1998 *Frontera de la semiótica*. Lima: Universidad de Lima.
- RAVINES, Roger
1985 *Dramas Coloniales en el Perú actual*. VI Congreso Peruano del Hombre y la Cultura Andina. Lima. Talleres de Sedisa.
- SANTACRUZ PACHACUTI YAMQUI, Juan de
1995 *Relación de antigüedades de este reyno del Perú*. Edición, índice analítico y glosario de Carlos Aranibar. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- SARMIENTO DE GAMBOA, Pedro
1942 *Historia de los Incas*. Buenos Aires: Emecé.
- SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo (Com.)
2000 *Antología General del Teatro Peruano. I. Teatro Quechua*. Lima: Banco Continental-Pontificia Universidad Católica del Perú. Selección, Prólogo y Bibliografía de Ricardo Silva-Santisteban.

SÓFOCLES

1981 *Tragedias*. Madrid: Gredos.

TAYLOR, Gerald

1988 “La tradición oral andina y la escritura, pesquisas en Lingüística andina”.
En: *Pesquisas en lingüística andina*. López, Luis Enrique Ed. Concytec.
Lima, Puno, 181-189.

TORODOV, Izvetan

1991 *Nosotros y los otros*. México: Siglo Veintiuno Editores.

VALERA, Blas.

1953 *Relación de las costumbres antiguas de los naturales del Piru*. Cuzco:
Revista del archivo histórico del Cuzco.

WACHTEL, Nathan

1976 *Los Vencidos. Los indios del Perú frente a la Conquista Española (1530-1570)*. Madrid: Alianza Editorial.

ZUMTHOR, Paul

1991 *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus.

ANEXO

ATAU WALLPAJ P'UCHUKAKUYNINPA WANKAN

Inkakuna

Atau Wallpa Inka
Waylla Wisa Inka
Sairi Túpaj Inka
Challkuchima Inka
Khishkis Inka
Inkaj Churin
Ñust'akuna
Qhora Chinpu
Qúyllur T'ika

Auqasunk'akuna

Pisarru
Ispaña
Almagru
Padre Walbirde
Fillipillu

Atau Wallpa

Sínchij munasqaykuna,
Wamra ñust'akunallay,
nánaj llakiypimin súnquy,
ukhuymín llajllapayasqa,
yuyayniymín chinkasqanña.
Uj llakiytamin paqarini.
Imarayku kunan tuta
muspayniypi yananchaní
llaki phutillatatajmi,
musquyniypiri rikuni
inti, máyllij Taytanchijta
yana q'ushñipi pakasqata.
Ilpa janajpachatari
llapa urqkunatawanri
puka puka raurasqajta
pillkukúnaj qhasqunta jina.
Wañuyñachari sispallaña
Ichapas Inti, Killa,
máyllij taitanchijkunapas
chinkarichiwasunña.
Anau, sínchij munakúsqay
Qhora Chinpu,
Anau, wayllukúsqay

Qúyllur T'ika,
wamra ñust'akunallay,
llakiypunimari káanchij,
llákiy, phutiyman paqarinchij.
Kausayninchij jinañachu.

-

Qhora Chinpu

Sinchij munásqay sapan apu,
Atau Wallpa Inkallay,
Niwayku arí astawanchus
Muspayniyki rukurqanki,
yanancharqanki chayta.

Atau Wallpa

Anau, sinchij munakúsqay
Ahora Chinpu,
anau, wayllukúsqay
Qúyllur T'ika,
Wamra ñust'akunallay,
uj wak'a yanatan taphiawan,
iskay kutipiñan layqawan,
muspayniypi rikuchiwan
uj yúyay p'itytapuní,
mana rikuy atinata,
mana rimáry atinata.
Cheqapunichari kanman
auqa q'illay runakuna
jallp'anchijman jamunanku
wasinchijta wankurqáyaj,
qhápaj kayniyta apakápuj,
Qhora Chinpu ñust'allay.

Qhora Chinpu

Sinchij munásqay sapan apu,
Atau Wallpa Inkallay,

-

Heqa Kanman muspayniyki.
Imapítaj chay pachari
llapantin churiykikuna
imapítaj tukuykuman
Wájoyay ari púñuj apu
willaj umu inka
sispa wauqachaykita
musquyninpi sut'ichanánpaj
muspayniykita allinta
Jina kajtin kamachinki
túkuy churiykikunata,

sispa wauqeykikunatawan
 tantanankúpaj llapantin
 jatun runaykikunata,
 warak'ankuj ñaupillanpi
 llajtankuman phajchinankúpaj
 amapuni llallichikuspa.
 Chantan niyki, sapan apu,
 Atau Wallpa Inkallay.
 Anchachus allin kanman,
 pacha k'anchaj Inti, máyllij
 Taytánchij, munanman, munanman.

Atau Wallpa

Sínchij munásqay Waylla Wisa,
 púñuj apu inka, maypin
 chay ískay quri amaruykuna
 maypin chay quri chánpiy,
 Waylla Wisa inka, maypin

-

Chay phiña uywa anutáray,
 maypin chay sinchi atiyníyuj
 quri warák'ay, maypin
 chay llapa llapa runakúnay,
 imayna mana Inkankuta
 watukunkuchu, Waylla Wisa.

Waylla Wisa

Sínchij munásqay, qhápaj apu,
 Atu Wallpa Inkallay,
 Pacha k'anchaj Inti, máyllij
 Taytánchij, waqaychasunki.

Atau Wallpa

Qanmanpas jinátaj kachun,
 púñuj apu, willaj umu,
 sispa wauqechay.

Waylla Wisa

Kayqa chay ískay quri
 amaruykikuna,
 kayqa chay quri chanpiykipas,
 kayqa chay sinchi atiyníyuj
 quri warak'aykipas,
 kayqa chay phiña uywa
 anutaraykiwanpas.

Atau Wallpa

Waylla Wisa, púñuj apu inka,

-

sispa wauqechay,
 qan sayarqanki sapallayki
 wayma pachata urquillapi
 asllatawan sispanaykípaj
 máyllij Inti Taytanchijman.
 Qan yachanki imatachus
 chay urqukuna rimanku
 Qan uyarinki chullpakunaj
 ch'arkiyasqa siminmanta
 manan pij uyarisqanta.
 Kunan qayllámuy, uyaríway
 Iskay tuta muspayniypi
 manan allintachu rikuni.
 Rijch'arjitiy wíqey jinalla,
 phútiy jinalla jamuwan.
 Yananchasqa muspayniypi
 auqa qíllay runakuna
 ch'ichimunku míllay míllay
 kikin jallp'a uramanta,
 wasinchijta wankurqayanku,
 llapa wak'akunanchijpa
 quri wasinkunatari
 llapata waykasapayanku,
 janajpachari, urqukunari
 pukalla, pukalla rauranku
 kikin pillkuj qhasqun jina.
 Waylla Wisa inka, riy,
 puñurimuy asllallata
 chay quri wasiyki ikhupi.

-

Icha ari musquyniykipi
 muspayniyta sut'icháwaj.
 Riy ari, Waylla Wisa inka,
 sispa wauqechay.

Waylla Wisa

Chay, qhápaj apullay,
 Chay, Inka, kamajnillay,
 kamajniykita rurásaj.
 Icha chay muspayniykita
 puñuyniypi sut'ichayman.
 Risaj wáychuj rijrayninwan,
 qhápaj apu Inkallay.

Atau Wallpa

Llapánpaj wiñaynin Yaya,
 wajchakhúyay Qhápaj Manku,

máyllij Intijpa churin karqa,
 yúpay yupayniyujmin.
 Paypa mit'aysanan karqa
 Wiraqucha Qhápaj Inka.
 Kaymi qhenchanpi rikurqa
 auqa q'illay runakunata,
 chay pachañamin yacharqa
 jallp'anchijman jamunankuta.
 Núqay Atau Wallpa kani
 Wayna Qhápaj Inkajpa churin.
 Kunan sínchij atiyiniwan
 waranqa yáwar qhuchata

-

jinantinpi sayarichisaj.
 Imarayku kamanayman,
 jallp'ayman raikurimunku
 auqa q'illay runakuna.
 Cheqachus kanman niwasqan
 ñuqaman jamusqankuta
 llallijkámaj atiyiniyuj,
 puka sunk'a runakuna.
 Paykunaqa yuyankuchari
 ñuqanchijta wañuchispa
 jallp'anchijpi qhenchachakuyta.
 Rikusunchij, yachasunchij
 pacha k'anchaj Inti, máyllij
 Taytanchij, ithiriwasunchus,
 sapanchijtachus saqewasun.
 Mana chayri llapatachus,
 ushpatachus ruphanqa
 qurinchijman, qulqinchijman
 sunqu aysakamujkunataqa.

Waylla Wisa

Sínchij munásqay ñaupakuna,
 wíñay inkakunallay,
 sínchij llakisqamin súnquy.
 Imatacharipas watuni.
 Apunchijpa muspayninqa
 sut'iman llujsiranan.
 Risaj sapan apuypa cayman,
 paymantajmi willamúsaj...

-

Ayauya, síchij munásqay,
 qhápaj apu Inkallay,
 páqar súnquy tutayasqa,
 ima chhikipunichari

patanchijman urmamunqa.
Ñapha sina muspayniyki
Sut'manpuni urmanqa.

Atau Wallpa

Iyau, Waylla Wisa, layca runa,
púñuj apu, sispa wauqechay,
ima phutiytan rimanki,
willáway rikusqaykita

Waylla Wisa

Ayauya, sínchij munásqay
qhápaj apu Inkallay
sajraykunatan rikuni,
manan mapas allinchu.
Sunk'a sapa runakuna
pukalla jamusqasqanku
mamaqhucha patallanta
q'íllay wánpuj ukhullanpi

Atau Wallpa

Iyau, Waylla Wisa inka
sispa wauqechay,
ima llakitan rikunki,
ima atitaphiatan ninki

-

Anchachus yaykunpunqanku
jallp'anchijman, kajninchijman
riy kutiriy, chayta yachámuy
Uj anutarata jáp'iy,
chay anutara patamanta
kaynijta, kaqaynijta,
jinantinta qhawarpáry.
Cheqapunichus jamusqanku
chay auqasunk'akuna chayta.

Waylla Wisa

Chay, apullay, kamajnillay,
kamajniykita rurásaj,
rísaj, kutisaj, yachamúsaj
rijraspalla, phawaspalla.
Sínchij munásqay anutara,
anutarallay, qanllamin
urqukuna paramanta
qhatiykachamúwaj kankí,
allin karuntan rikunki,
qhawachíway ñawiykiwan.
Imaraykuchus yuyani

kayman q'ewikamusqankuta
 mana rijsisqa auqakuna,
 mana uyarísqa takiywan,
 muyu qarata kunpaspa,
 q'íllay qenata kunpaspa,
 q'íllay qenata phukuspa.
 Kaynijta qhawarijtiyri
 manátaj imapas kanchu.

—
 jaqaynijta qhawarini,
 manallátaj imapas kanchu;
 jáqay wajnijta qhawarini,
 manapuni imapas kanchu,
 tukuyninnijtapas qhawani,
 mana imapas rikukunchu;
 chirillapas, wayrallapas
 manapuni sispamunchu
 Ujtawánraj puñurísaj,
 ichas chaypiwan rikúsaj.

Ñust'akuna

Auqakuna chayamusqanku,
 Inkallay
 mamaqhucha patallanta,
 Inkallay
 Imaraykun aquyraki,
 Inkallay,
 p'unchaunínchijta úshpaj jamun,
 Inkallay.
 Iyau, munásqay Waylla Wisa,
 Inkallay.
 Jaik'aj kamátaj puñunki,
 Inkallay
 Sínychij munásqay Sairí Túpaj,
 Inkallay,
 rijch'aríchiy, jataríchiy,
 Inkallay.

Sairi Túpaj

Iyau, sínychij munásqay
 Waylla Wisa, layqa runa,
 anchatañamin puñunki;
 rijch'áriy ari, uyaríway,
 willáway chay imatachus
 muspayniyki rikunki.
 Manañan puñunaykichu
 chhiki muyupi kasqaspa.

Waylla Wisa

Jay, iman kay, maymin kay,
 cheqa sina jamusqanku
 auqasunk'a runakuna
 mamaqhocha patallanta;
 pukalla wasarimusqanku.
 Ujtawánraj puñurísaj
 aswan sut'ita rikunáypaj.

Ñust' akuna

Iyau, munásqay Waylla Wisa,
 Inkallay.
 jayk'aj kamátaj puñunki,
 Inkallay,
 Iman jáqay llaki phuyu,
 inkallay,
 tutayásqaj sispaykámun,
 inkallay
 ima aquyrakitátaj,

-

inkallay
 tutayayninpi apamun,
 inkallay
 Sínchij munásqay Challkuchima,
 inkallay
 pucayllujllan punkunchijpi,
 inkallay,
 jámuy, icha qan atíwaj,
 inkallay,
 kay umuta rijch'arichiyta,
 inkallay.

Challkuchima

Waylla Wisa, layqa runa,
 jáyk'aj kamátaj puñunki.
 Ñawiykita kicharíriy,
 simiykita kuyuchillayña,
 thuilla thuilla willawayku
 imatátaj apamunki
 chay muspayniyki ukhupi.
 Rijch'áriy, jatáriy ari.
 Sínchij munásqay Khishkis inka,
 sispa wauqechay,
 sinchijta musparparisqa,
 manan uyariwanñachu.
 Uj chakikuyta sispáykuy,
 icha qánpaj rijch'arinman.

-

Khishkis

Chaypachaqa sispaykúsaj,
 ichas atiyman ñuqa
 muspayninta allqachiyta.
 Iyau, sínchij munásqay
 Waylla Wisa, púñuj apu,
 wayllukúsqay inkallay,
 puñuyri jap'isunkichu.
 Sunquykumin phuyuchasqa,
 aquyraki pataykupi.
 Rijcháry ari, jatáry,
 willawayku imatachus
 muspayniykupi rikurqanki,

.

Waylla Wisa

Jay, iman kay, maymin kay,
 cheqapuni jamusqasqanku
 auqasunk'a runakuna
 mamaqhochá patallanta
 chhikáchaj q'illay wanpupi,
 pukalla aysakamusqanku
 tarukakuna jina
 kinsa ñauch'i wayrachayuj,
 chay chujchachamkupipas
 yúraj jak'uwan t'akasqa,
 chay k'akichankupipas
 chhikacháchaj millma jina
 puka sunk' acháyuj,
 chay makichankupipas

-

q'llaymanta warak'áyuj,
 chay warak'ánkuj ñaupinri
 rumita chuqananmanta
 nina raurajtan raphapan,
 chay chakichaykupipas
 q'illaymanta quyllurkuna
 illaripa tukukamun...
 Iyau, kaynijtachu rísaj,
 iyau, jaqaynijtachu rísaj.
 Ukhullayñan sunsunk'awan,
 chakillayña simp'akuwan,
 qallullayña watakuwan.
 Rísaj, phawásaj, willamúsaj
 sapan apu Inkallayman,
 sínchij munasqay Inkallayman.
 Manan imatapas rikunichu,
 uj simi ukhuypi willawan

kaymanmin purimusqanku
 chay auqasunk'a runakuna
 chay jatun wanpukunapi
 unu patanta jamusjkuna...
 Síchij munásqay sapan apu,
 Atau Wallpa Inkallay,
 cheqapuni jamusqasqanku
 auqasunk'a runakunaqa,
 pukalla aysakamusqanku,
 tarukakuna jina
 kinsa ñauch'i wajracháyuj

-

yúraj jaku chujchachaáyuj,
 millma jina puka sunk'áyuj,
 makinkupi q'íllaj warak'áyuj,
 warakánkuj ñaupinpiri
 nina ráuray raphapaynýuj,
 chakinkupipas q'íllay quyllurníyuj.

Atau Wallpa

Ayauya, Waylla Wisa,
 layqa runa, sispa wauqechay,
 ima phutitan willawanki,
 Ima llakitan apamuwanki
 Ama qanri phutikuychu.
 Inkakunapunis atisuschij.
 Riy ari, qan taripámuy
 chay auqasunk'akunata,
 tápuy imamanchus jamunku,
 imajtinchus mask'awanku.

Waylla Wisa

Chay, sapan apu Inkallay,
 chay, kamajnillay,
 kamajniykita rurásaj,
 rísaj, taripamúsaj
 chay auqasunk'akunata,
 yachamúsaj imapajchus
 mask'asunku, imatachus
 qanwan munanku chayta...

-

Auqasunk'a puka runakuna,
 imamántaj jamunkíchij,
 imapájtaj apullayta,
 Inkallayta mask'ankíchij.

Almagru (Simillanta kuyuchin)

Fillipillu

Waylla Wisa, púñuj apu,
 kay p'apu apu nisunki:
 Aswan tijsi muyumanta
 atípaj apu kachamuwayku.
 Llapa llapa runakuna
 payllatamin uyarinanku.
 Niway, kacha, qanpatari
 pítaj Inka kamachijniyki.

Waylla Wisa

Manachu qanqa yachanki
 sapan apu, qhápaj apu
 Atau Wallpa kasqantaqa.
 Manachu qanqa yachanki
 Intitapas, Killatapas
 payllan kámaj kasqantaqa.
 Manachu qanqa yachanki
 urqukuna, sach'akuna,
 llapa llapa kausajkuna
 kamajninta rurasqankuta.
 Manachu qanqa yachanki
 phiña uywa anutaranwan

-

llapantin llapantintapas
 mikhurparichij kasqanta.
 Payqa quri wark'achanwan
 quyllurkunatapas k'irinman

Almagru (Simillanta kuyuchin)

Fillipillu

Kay wámaj jamuj nisunki:
 Aman anchata rimaychu,
 niwaychu qasi simita;
 yachay, manan ñuqaykuqa
 llajllayta rijsiriykuchu.

Waylla Wisa

Auqasunk'a puka runa,
 ima múyuj wayrátaj
 jallp'aykuman, llajtaykuman
 apamurqasunki.

Almagru (Simillanta kuyuchin)

Fillipillu

Kay sínchij apu nisunki:
 Ñuqaykuqa jamuisqayku
 quri, qulqita mask'aspa.

Padre Walbirde (Qhaporin)

Fillipillu

Kay taita umuqa nin:
Mana. Ñuqaykuqa jamuyku

-

Sullúllkaj Wiraquchata
qankunawan rijsichinaykúpaj.

Waylla Wisa

Ñuqáyku Inti Yayaykuqa
illarísqaj qurimanta,
Killa mamaykupas
illarísqaj qulqimanta
Qurikanchapimin kanku.
Paykunaman sispanapajrí
Jallp'atáraj much'aykuna.

Padre Walbirde (Simillanta kuyuchin)

Fillipillu:

Kay yachaynýuj umu nin:
Ñuqaykuqa qunquriyku
Apúnychij Jisucristujpa
Mamánychij Wirgin Mariajpa
santukunajpan ima
ñaupajnin chayllapi.

Waylla Wisa

Amáraj kay quri warak'ayta
muyuyta muyuchisqájtij
chínkay, tíjray llajtaykiman,
nina ráuraj puka runa.

Almagru: (Simillanta kuyuchin)

Fillipillu

Kay sínchij apu nisunki:
Amapuni ñuqaykuwanqa
auqanakuyta yuyaychu.
Aswan allin kanqa qunayki
apuykiman kay qilqata.

Waylla Wisa

Auqasunk'a puka runa,
ima yúraj chhallachan kay.
Asllallatan suyariway,
rísaj apullaypa chayman,
rikuchimúsaj kay chhallacha
apamusqaykita...

Sínchij munásqay sapan apu,
 Atau Wallpa Inkallay,
 kay chhallachatan quwanku
 chay auqasunk'a runakuna.

Atau Wallpa

Waylla Wisa, púnij apu,
 kay chhallacha apamusqayki
 mana imatapas niwanchu.

Waylla Wisa

Apámuy, sínchij munásqay,
 sapan apu, Inkallay,
 ñúqaj tapurqurináypaj

-

Imaninchus ari kaypiqa
 mana sina jáyk'aj pachapas
 ñuqa yachayta atisajchu.
 Kay chirunmanta qhawasqa
 wátwaj sisiman rijch'akun.
 Kay waj chirunmanta qhawasqa
 chay mayu pata ch'aranpi
 phichiukúnaj chakinpa
 unanchasqan kikillan.
 Kaynijmanta qhawarisqa
 rijch'akun ura umáyuj,
 pata chakíyuj tarukakunaman.
 Jinallatan qhawajtinchijri
 ura umáyuj llamakuna jina,
 tarukakúnaj wájrán kikin.
 Pin kayta unánchaj kasqa.
 Mana mana atiymanchu
 unanchayta, apullay.

Atau Wallpa

Waylla Wisa, wauqechay,
 Wayra jina phawaspapas
 kay chhallachata ápay ari
 chay Sairi Túpaj inka
 sispa wauqechanchijman.
 Payta tapúriy imatachus
 Kay chhallacha willan chayta.

-

Waylla Wisa

Chay, apullay, kamajnillay,
 chaypachaqa apásaj ari

phawaspalla, rijraspalla
 Sairi Túpaj inka
 sispa wauqechanchijpa chayman...
 Sínchij munásqay Sairi Túpaj,
 sispa wauqechay,
 pacha k'ánchaj Inti, máillij
 Taytánchij, waqaychasunki.

Sairi Túpaj

Qanmanpas jinallátaj,
 Waylla Wisa, willaj umu,
 taytallay, taytallay.

Waylla Wisa

Apunchijmin apachimuwan
 icha pay watunman nispa
 kay chhallacha auqasunk'akúnaj
 payman apachimusqankuta.

Sairi Túpaj

Waylla Wisa, púñuj apu,
 ima yúraj chhallátaj chay,
 apámuy, icha watuymán
 imatachus willasqanta.
 Manan, manan yachanichu

-

imatachus willayta munan.
 Manan allintaqa willanmanchu.
 Túkuy Jallp'a muspachawan,
 chay auqasunk'akunajta
 munasqanta pay rimawan.
 Apallaytaj kay chhallachata
 Challkuchima inkanchijman,
 icha pay watuyta atinman.

Waylla Wisa

Chay pachaqa, appallasájtaj
 Challkuchima inkanchijman...
 Sínchij munásqay. Challkuchima inka,
 pacha k'ánchaj Inti, máillij
 Taytanchij, k'anchaykusunki.

Challkuchima

Qanmanpas jinallátaj,
 Waylla Wisa inkallay.

Waylla Wisa

Kay chhallachatan apachimuwan
 Sairi Túpaj inka,

mana pay watuyta atispe
chay auqakúnaj qilqanta.

Challkuchima

Chay pachaqa apámuy ari.
Ima yúraj chhallachatátaj

-

jaywawanki, inkallay,
Kayri ima yanachawan
llimp'isqátaj, t'jtusqátaj.
Manan watuyta atiymanchu.
Apay ari Khishkis inka
sispa wauqechanchijpaman.
Ichapas pay unanchanman.

Waylla Wisa

Chay pachaqa apallasájtaj
Khishkis inkanchijpa cayman...
Sínchij munásqay Khishkis inka,
pacha k'ánchaj Inti, máillij
Taytanchij; k'anchaykusunki.

Khishkis

Qanmanpas jinallátaj,
Waylla Wisa, púñuj apu,
taytallay, taytallay.

Waylla Wisa

Challkuchima inkanchijmin
nisunki jina pay watuchun
kay chhallachata, auqasúnk'aj
apachimusqanta apunchijman.

Khishkis

Waylla Wisa, layqa runa,
imainatátaj watusúnychij

-

kay wátuy mana atinata
ichachus Killa Mamánchij
sut'ichaykuwajtin atiyman
watuyta kay chhallachata.
Ñuqaqa yacharqaniñamin
auqakúnaj jamunantaqa.
Muspayniypi Killa Mamánchij
tawa wañuynin ñaupajninpi
kinsa kutipiñan willawarqa

apunchijpa kausaynin
 tukukapunantaqa,
 p'uchukasqa kanantaqa.
 Manan qhaqaykuymañachu.
 Ukhuy kajpas llajllasqana,
 súnquy kajpas p'akisqaña,
 llaki patapiñan káanchij,
 chhiki p'unchauñan chayamuwanchij,
 Púñuj apu inka, taytallay,
 ápay ari kay chhallachata
 Inkanchijpa Churinpa cayman.
 Ichapas pay unanchanman.

Waylla Wisa

Chaypachaqa apallasájtaj,
 Inkaj Churinman jaywamúsaj...
 Sínychij munásqay Inkaj Churin,
 pacha k'ánchaj Inti, máillij
 Taytánchij, waqaychasunki.

-

Inkaj Churin

Qanmanpas jinallátaj,
 Waylla Wisa, púñuj apu,
 taytallay. Imatátaj
 kaynijta, chaynijta purinki.
 Thuilla, thuilla willaykúway,
 icha ñuqa uyariykiman.

Waylla Wisa

Khishkis inkanchijmin nisunki
 asllallata watunaykita
 Kay yúraj chhallachata
 auqakúnaj apachimusqanta
 sapan apu Inkanchijman.

Inkaj Churín

Waylla Wisa, layqa runa,
 apámuy arí, icha ñuqa
 unanchayta atiyman.
 Iyau, iman kay, maymin kay,
 ima yana wan ch'ajchusqátaj,
 t'ijtusqátaj kay chhallachaqa,
 Pin kayta unánchaj kasqa
 Riy, ápay ari kutichispa
 sapallan apu Inkanchijman
 llapantin inkakunanchijpas
 manapunín atinkuchu
 unanchayta kay chhallachata ñispa.

-

Waylla Wisa

Chaypachaqa kutichísaj
 sapan apu inkanchijpaman...
 Ñaupajtari apasájraj
 Sairi Túpaj inkaypaman...
 Síinchij munásqay Sairi Tupaj,
 sispa wauqechay,
 manan watuyta atinkuchu
 inkakuna kay chhallachata.

Sairi Túpaj

Waylla Wisa, layqa runa,
 sapallan apu Inkanchijman
 kutichipunayki atikun

Waylla Wisa

Sairi Túpaj inkallay,
 qan kutirichiysiway ari

Sairi Túpaj

Chay, Waylla Wisa, willaj umu,
 jinátaj kachun. Púriy ari...
 Síinchij munásqay sapan apu,
 Inti Taytanchijpa churin,
 qayna tuta muspachawarqa
 Túkuy Jallp'a mamallayki,
 “Ñuqa munani chay áuqay
 puka sunk'a Pisarruta”
 niwarqa chay muspayniypi.

-

Ichapas kay chhallachapi
 simillan kasqan, manallari
 rimaykuyta munawanchijchu.
 Kamáchiy kay Waylla Wisa
 puñuj apu jamaut'anchijta
 ima llakichus jamuwasun
 chayta willanawanchijta.

Atau Wallpa

Waylla Wisa, willaj umu,
 sispa wauqechay,
 ñuqa kamachiykim imachus
 jamunqa chayta willawayku.

Waylla Wisa

Sinchij munásqay sapan apu,
 Atawallpa Inkallay,

chay muspayniyki cheqamanmi,
 sut'imanmi urmamunqa.
 Ima aquyrakítaj kayqa,
 imátaj kanqa ñuqáanchij
 llapa inkakunamanta,
 churiykikunamanta,
 willkakunanchijmanta.
 Jinatapunichari
 p'uchukakapunáanchij kanqa.

Atau Wallpa

Waylla Wisa, púñuj apu,
 icha mana jinachu kanman.

-

Ujllatawan puñurparíwaj,
 icha chaypi sut'ichawaj
 imachus jamuwasun chayta.

Waylla Wisa

Chay, Inkallay, kamajniñay,
 kamajniykitamin rurásaj...

Atau Wallpa

Waylla Wisa, layqa runa,
 jáyk'aj kamátaj puñunki.
 Síinchij munásqay Sairi Túpaj,
 inkallay, sispa wauqechay,
 rijch'aríchiy ari
 kay púñuj apu runanchijta.

Sairi Túpaj

Waylla Wisa, willaj umu,
 jatarillayña, jatarillayña,
 llapa llapantin suyasqayku
 qanpa sut'i simiykita.
 Waylla Wisa, layqa runa,
 jaik'aj kamátaj puñunki.

Atau Wallpa

Síinchij munásqay Challkuchima,
 waminqakúnaj waminqan,
 ichapas qan atinkiman
 kay layqata rijch'arichiyta.

-

Challkuchima

Waylla Wisa, layqa runa,
 ima sunqullan puñunki,
 manachu qanqa rikunki

llaki phuyupi chinkasqata
Inti, máillij Taytanchijta.
Waylla Wisa, púñuj apu,
jáyk'aj kamátaj puñunki.

Atau Wallpa

Sichij munásqay Khishkis inka,
auqanakupi mana ujniyuj,
sispáykuy, ichapas qánpaj
chay layqa runa jatarinman.

Khishkis

Sínchij munásqay púñuj apu,
layqa runa, Waylla Wisa inka,
imajtinpunitaj puñullanki.
Jatarillayna, jatarillayna,
simillaykitan suyasqayku
M'anachu qanqa rikunki
aquyrakita patanchijman
ushpa jina Pakakamujta,
Waylla Wisa, layqa runa,
jáyk'aj kamátaj puñunki.

Atau Wallpa

Kausayniypa p'utumusqan,
sínchij munásqay churillay,

-

sispáykuy qanpas, ichapas
rijch'arichiyta atinkiman
kay púñuj layqa runata.

Inkaj Churin

Sínchij munásqay púñuj apu,
taytallay, taytallay,
imajtintaj puñuyllawan
kay jinata apachikunki.
Jayk'aj kamátaj suyasqayku
chay sut'i willaj simiykita
Manachu qanqa uyarinki
llaki wáyraj waqasqanta
wasisañupi, mallkiqallmapi.
Waylla Wisa, taytallay,
jáyk'aj kamátaj puñunki.

Atau Wallpa

Sínchij munásqay Waylla Wisa,
sispa wauqechay,
purímuy ari, asllallatan;
asllallatan sispaykamúway,

uyaríway kamachisqayta.

Waylla Wisa

Sínchij munásqay sapan apu,
Atau Wallpa inkallay,
kaypin kani, kaypin jamuni,
kamachíway, kamachíway,

-

Atau Wallpa

Pháway ari, Sairi Túpaj inka
sispa wauqechanchijpa chayman,
ñiy ñuqamin kamachini
pay sinchi jina tinkumuchun,
thupa simitan rimamuchun
chay auqasunk'akunawan,
imatachus kaypi munanku
chayta tapurimuchun.

Waylla Wisa

Chay, apullay, kamajnillay,
kamajniykita rurásaj,
rísaj phawaspalla,
phawaspalla wajyamúsaj
chay Sairi Túpaj inka
sispa wauqechanchijta...
sínchij munásqay Sairi Túpaj inka,
sispa wauqechay,
Inkanchihmin kachamuwan
asllallatan sispaykunki.

Sairi Túpaj

Waylla Wisa, púñuj apu,
taytallay, taytallay,
thuilla thuilla willaykúway
imapajchus ñiwan chayta.

-

Waylla Wisa

Sapan apu Inkanchijqa
nisunki pay sinchi jina
thupa simitan rimamuchun
chay auqasunk'akunawan.

Sairi Túpaj

Chay pachaqa rísaj, phawásaj,
sispaykúsaj kamajninman...
Sínchij munásqay sapan apu,
Atau Wallpa Inkallay,

pacha k'ánchaj Inti, máillij
Taytánchij, waqaychasunki.

Atau Wallpa

Qanmanpas jinallátaj,
Sairi Túpaj inka,
sispa wauqechay.
Kayqa kay quri chanpiyki,
quri amaruykikunapas.
kayqa kay sínchij atiyiniyuj
quri warak'aykipas,
phiña uywa anutaraykipas.
Qanpuni ari tinkúmuy
sinchikúnaj sinchin jina
chay auqasunk'akunawan,
yachámuy ari imatachus
jallp'anchijpi ruranku chayta,

-

tapúmuy ari imapajchus
ñuqata mask'awanku chayta.

Sairi Túpaj

Chay, apullay, kamajnillay,
chay súmaj kamajniykita
rurásaj. Risaj, puririsaj
mana samaspa tinkunay kama
chay auqasunk'akunawan...
Maypítaj, maypítaj kankíchij,
puka chhanka runakuna.
Maypítaj, maypítaj kankíchij,
auqasunk'a runakuna.
Maypítaj maypítaj kankíchij,
sapan apuyta mask'ajkuna.

Pisarru (Simillanta kuyuchin)

Sairi Túpaj

Auqasunk'a puka runa,
imapájtaj apullayta,
Inkallayta mask'asqanki.
Manachu yachanki Atau Wallpa
sapan apu Inka kasqanta.
Manachu yachanki
kay quri chanpiyuj kasqanta.
Manachu yachanki
kay iskay quiri amarukuna
paypata kasqanta.
Amaráj kay quri chanpinta.

-
juqaristájtíy, amáraj
kay quri amarukuna
mikhuykakapusqasujtinku,
chinkay, tijray llajtaykiman,
auqa sunk'a puka runa.

Pisarru (Simillanta kuyuchin)

Sairi Túpaj

K'akichampi millmacháyuj,
nina ráuraj puka runa,
manan ñuqaqa atinichu
watuyta chay simiykita.
Imatachus ñiwankipas
manapuni yachanichu.
Amáraj sapan apu Iñaki
phiñakusqájtín, rípu, chinkay.

Pisarru (Simillanta kuyuchin)

Fillipillu

Sairi Túpaj, kámaj inka,
kay p'apu apu nisunki
Imata rimapayájtaj
jamuwanki purun runa,
manan watuyta atinichu
chay mana cháyay simiykita.
Ñuqaqa tapuykitajmin
maypítaj chay apu Inkayki
Paymanmin ñuqa jamuni,
paytas apanayrayku,

-
mana chayri umallantapas,
llaut'ullantapas, qhápaj apu,
Ispáñaj kamajnin rikunánpaj.
Chantan nisunki kay auqaqa,
Sairi Túpaj, kámaj inka.

Sairi Túpaj

Auqasunk'a puka runa,
manan ñuqapas watuyta
chay simiykita atinichu
Sispáykuy apullaypa chayman,
ichapas pay watusunkiman.
Paywan tínkuy, paywan rimay,
aswan atiyuyujwan jina.

Fillipillu (Pisarruta rimaykachan)

Sairi Túpaj

Ayauya, sínchij munásqay
 Atau Wallpa Inkallay,
 manan watuyta atinichu
 auqa súnk'aj rimayninta.
 Chay q'illay warak'ankúnaj
 surunp'inta manchachikuni.

Qanlla ari, sapan apu
 Inkallay, atinyuyuj jina
 paywan tinkuspa siminákuy,
 icha qan watuyta atíwaj
 chay illápaj rimayninta,
 ñúqay mana puni atinichu

-

imaynamantapas watuyta.
 Kayqa quri chanpichaykipas,
 kayqa amaruykikunapas,
 kayqa kay sínchij atinyuyuj
 quri warak'aykipas,
 kayqa phiña anutaraykipas.

Atau Wallpa

Chaypachaqa imanasúntaj.
 Sínchij munásqay inkakuna,
 llapantiykichij tinkúychij
 warak'awanpas, chanpiwanpas,
 llajtankuman kutichiychij,
 maynijtachus llujsimurqanku
 chaynijllatátaj tijrachunku.
 Aman llallichikuychajchu
 chay auqasunk'akunawan.

Waylla Wisa

Sínchij munásqay inkakuna,
 thuilla thuilla sispaykamúychij,
 chay auqasunk'akunawan
 ujlla túkuy tinkusúnychij,
 llajtankuman, kitinkuman
 tijrasúnychij, chhajrisúnychij.

Warma

Llapajpa llajllasqan sapan apu,
 tukuyta llalíjtaj, kamachíjtaj,
 Atau Wallpa Inkallay,

-

auqasunk'a runakuna
 pukalla pukalla
 kayman aysakamusqanku.

Atau Wallpa

Auqasunk'a puka runa,
 maymantátaj muspamunki,
 imamántaj jamunki,
 ima wayrátaj apamusunki,
 imatátaj munanki
 kay wasiypi, kay jallp'aypi.
 Manachu chay jamusqaykipi
 ruphaypas rupharqasunki,
 manachu chiripas qasarqasunki,
 manachu urqupas ithiripa
 qaqawan atiykurqasunki,
 manachu jallp'apas kichakuspa
 millp' uykapurqasunki,
 manachu mamaqhuchapas
 qullmuykuspa chinkachirqasunki:
 Imaynamantátaj jamunki,
 imatan ñuqawan munanki.
 Kútiy, tíjray llajtaykiman,
 amáraj kay quiri chanpiyta
 juqaripa chinkachisusqájtij.
 Ña ñiykiña, auqasunk'a,
 ripunaykita llajtaykiman.

Pisarru (Qhaparqachan yajtuykachaspa)

Fillipillu

Apu Atau Wallpa Inka,
 kay kamáchij apu nisunki:
 qasillatamin imatapas
 tukukusqanki rimaspa
 mana wátuy atinata.
 Ñuqamin munayníyuj kani,
 túkuy ñuqápaj k'umuykunku.
 Uj thuillatan saqiriyki
 wakirichikunaykípaj
 aywarikunaykipájtaj
 kay masiykikunamanta.
 Wakichíkuy, puririnkimin
 ñuqawan tanta Warsiluna
 sutíyuj llajtakama.
 Imaynachus makikipi
 chay Wáskar Inka wauqiykita
 k'umuykuchirqanki, jinata
 qanpis ñuqápaj k'umuykunki.

Sairi Túpaj

Auqasunk'a, imaraykútaj
 sapan apu Inkallayta

mat'iy mat'iyta watanki.
 Payqa qhespi qhespillamin
 taruka jina yurirqa,
 payqa puma jina sinchimin,
 pay jina allin runaqa,
 K''achaqa mana ujwan kanchu.

-

Pisarru (Simillanta kuyuchin)

Fillipillu

Sairi Túpaj, káma jinka,
 kay p'apu apu nisunki:
 Ñan ñiniña imamanchus
 jamusqayta, kay aputa
 llapa atípaj apuypaman
 apánay tiyan, manañas
 ujtawanpas nisajñachu.

Atau Wallpa

Ayauya, sínchij munásqay
 Wiraquchaman rijch'aj apu.
 ña makiykipiña kani,
 imajpañá phiñakunki.
 Ichapas sayk'usqa kasqanki,
 asllallantan samaríkuy,
 ichas rupháypaj atisqanpas
 chayamunki, kay quri sach'áypaj
 urallanpipas llanthuríkuy,
 ña pájchisqaña kani
 kamajniykiman, chakiykiman.

Ñust'akuna

Sapan apu Atau Wallpa,
 Inkallay,
 auqasunk'a watasunki,
 Inkallay,
 kausayniykita p'itinánpaj,

-

Inkallay,
 kajniykita waykanánpaj,
 Inkallay,
 Quri qulqiman aysasqa,
 Inkallay,
 chay auqasunk'aj sunqunqa,
 Inkallay,
 quri qulqita mañajtinri,
 Inkallay,
 thuilla thuilla churaykusun,

Inkallay.

Pisarru (Simillanta kuyuchin)

Fillipillu

Sapallan Atau Wallpa Inka,
kay sínchij apu nisunki:
puririnki, kunan pacha
maymanchus ñuqa nísaj cayman.

Atau Wallpa

Iyau, apu wiraqucha,
ama chay uyata churaychu,
quri qulqita munajtiyki
thuilla thuilla churaykúsaj
may kamachari chayanqa
kay warak'ásqay, chay kama.

Pisarru (Simillanta kuyuchin)

Fillipillu

Sapan apu Atau Wallpa Inka,
kay sínchij apu nisunki:
Munani qhatanankuta
quri qulqiwan kay panpata

Sairi Túpaj

Sínchij munásqay sapan apu,
Atau Wallpa Inkallay,
risqayku wayrakachásqaj,
waychu jina phawaspalla,
kay auqasunk'akunápaj
quri qulqita apamusqayku,
kay panpata qhatasqayku.

Pizarro (Sólo mueve los labios)

Fillipillu

Sapan apu Atau Wallpa Inka,
kay sínchij apu nisunki:
ñuqaqa jamuni ápaj
qanqa umaykitapuni,
mana chayrí llaut'uykita
llapa atipájniy rikunánpaj.

Atau Wallpa

Iyau, auqasunk'a wiraqucha,
qayma p'unchau tinkuyninchijpi
rikuwarqanki llapa llapa
runakunáypaj chaupinpi
itusqata, yupaychasqata,
quri rampapi purijta.

Kunanri kay chakiykipi
 k'umuykusqata rikuwaspa
 sínchij sínchijta rimawanki.
 Qanri manachu yachanki
 ñúqaj munayniypi kasqanta
 túkuy ima; quiri, qulqi
 kamajniyta rurasqanta,
 Mañáway ari imatachus
 apayta munasqaykita,
 kay makiywan jaywasqayki.
 Kayqa kay quri llaut'uyapas,
 kayqa kay quri chanpiypas,
 kayqa kay quri warak'aypas.
 Chaykunatapas qupusqayki,
 ama ari, sínchij apu,
 kausayniytaqa qhechuwaychu.

Ñust'akuna

Samínchaj tukukapunña,
 aquyrakin ñuqanchijwan,
 p'unchaunínchij tutayapun,
 ñawinchijpi wiqellaña.
 Kunanmanta llakiyllaña
 sunqunchijpi sísakunqa,
 uj purun chaupillapiña
 kausaynínchij nakiyanqa.
 Sínchij auqa, Inkallaykuj,
 Kausayninta ama quechuychu,
 quri qulqi munajtiyki
 thuilla thuilla churasqayku.

Pisarru (Simillanta kuyuchin)

Fillipillu

Apu Atau Wallpa Inka,
 kay sínchij apu nisunki:
 Manam qhápaj kayniykiraykuchu,
 manan quri qulqi munaspachu
 jamurqani, qanta pusajmin;
 mana ñuqawan tanta
 puririyta munajtiykiri
 kunan pacha tukukunqa,
 umaykitapas, llaut'uykitapas
 qhápaj apuyman apanáypaj.

Atau Wallpa

Ayauya, wiraquchallay,
 apuchallay, chaypachaqa
 asllallatan suyariway,
 wankaytáraj wankarikúsaj,

chaymantaqa maymanpas
pusakapuwankichari.
Auqasunk'a runakuna,
kunanqa, kunanqa
jallpitatáraj pallankichij;
quri qulqi kaj kamapas
rúmij sunqunman yaykupuchun,
chaymanta puchunman chaypas
ushpamanrájtaj tukupuchun,
Yáykuy, qhápaj kay
llujsímuy, wajcha kay.
Sapa ujpis qurita munaspa
kallpankuwan tarichunku
yana junp'ita ch'allachispa.

Pisarru (Simillanta kuyuchin)

Fillipillu

Sapan Atau Wallpa Inka,
kay sínchij apu nisunki:
asllallatan suyasqayki
chay masiykikunamanta
aywarikunayki kama.

Atau Wallpa

Yyau, munásqay wamra núst'allay,
cheqapunin kausayniyta
qhechukapuwankanku kasqa
kay auqasunk'a runakuna.
Kunanri imatátaj saquesqayki,
kay quri llaut'uytachari.
Payman túkuy llakiyniykita
willakunki. Sayarisunki
paymin túkuy amamanta.

Ñust'akuna

Ima súnqun chaskisqayki
kay quri warak'aytachari,
imaynatan qunqasqayki
chay súmaj waylluyniykita.

Atau Wallpa

Iyau, ujnin wamra ñust'allay,
kay sunqúypaj chijllakusqan,
kay nawíypaj qhawakunan,
kunan qan ñust' amanri
imatátaj saquesqayki,
kay quri warak'aytachari.
Imapi rikhurispapas
payllaman ari willakunki,

paymin túkuy imapipas
ñuqamanta sayarisunki.

Ñust'akuna

Ima sunqun chaskisqayki
kay quri warak'aykita,
imaynatan watusqayki
chay súmaj willayniykita.

Atau Wallpa

Sínchij munásqay Sairi Túpaj,
sispa wauqechay,
kunan qan inkamanri
imatátaj saquesqayki,
kay quri chanpiytachari,
Tukuy imatan yachachinki,
paymin túkuy imapipas
ñuqamanta sayarisunqa.

Sairi Túpaj

Iyau, sínchij munásqay
Atau Wallpa Inkallay,
ima sunqun chaskisqayki
kay quri chanpiykitaqa,
iaynatan qunqasqayki
qan sapan apu Inkataqa.
Kunanqa úrquj sunqunmanchari
yaykupúsaj chay quri chanpi
saqiwasqaykiwan tanta.

Atau Wallpa

Sínchij munásqay Khishkis inka,
sispa wauqechay,
qan inkamanri imatátaj
saquesqayki, kay iskay quri
amaruykunatachari.
Llullusqatan uywakunki.
Apu Inkáykiy uywankuna
kasqanta yuyaykachanki,
paykunaman willakunki,
paykuna túkuy imapipas
ñuqamanta sayarinqanku.

Khishkis

Ayauya sínchij munásqay,
llapantinta kámaj apu,
Atau Wallpa Inkallay,
imaynatáj qheparisqayku
kay inka churiykikuna

kausayniyki chinkaripujtin,
 kamajniyki p'úchukakujtin,
 kay auqasunk'akúnaj makinpi
 rikukuspa, jallp'anchijta,
 kajninchijta kamajta rikuspa.
 Jinachari kay kausayniyki
 tukukapunan thuillallapi.
 Uywawasqaykuta junt'aspa
 karunchasqayku kaymanta
 karu púriy jallp'anchijman
 pusarikuspa llapantin
 llapantin runaykikunata,
 chaypiri waqaychasqayku
 atiyiniykita, tukukuyniykita,
 kay wañunayki patapi
 simiyli uyarisqaykuta.

Challkuchima

Sínchij munásqay sapan apu,
 Atau Wallpa Inkallay,
 pacha kánchaj Inti, máillij
 Taytánchij waqaychasunki.

Atau Wallpa

Qanmanpas jinallátaj,
 sínchij munásqay Challkuchima,
 túkuy runakunáypaj
 ñaupajnin, mana jáyk'aj
 llallichíkuj, mana k'umúykuj,
 llallijpunin cháyaj kanki.
 Qankunanijktamin,
 sinchi kasqaykichijrayku
 uj jallp'amanta uj jallp'aman
 kamajniytan aparqani.
 Chay tukuy manta junt'aspa
 qan inkamanri imatátaj,
 imatátaj saquesqayki,
 kay quri pullkankaytachari.
 Payman ari willakunki
 ima llakiyniykitapas,
 paymin tukuy imamanta
 qhawarisunki; chhikiyki
 phutiyniykiwan qhawarinki
 kay sapan apu Inkáypaj
 quri pullkanka saqewasqan
 wañunan thuillapi ñispa.

Challkuchima

Sínchij munásqay sapan apu,

Atau Wallpa Inkallay,
ima llakiytátaj kunanqa.

-

jaywaykuwanki, ima phutiytan
kay makiy chaskisunki
chay quri pullkankaykita
Cheqapunichus auqasunk'a
runakuna kausayniykitaqa
p'uchukassunqanku kasqa
Imaynatan kausasqayku
mana qan taytayujqa,
jinachari yaykupusqayku
urquj sunqunman, kay quri
pullkankaykita yuyaspa,
yuyaspa Atau Wallpa Inkáypaj,
taytáypaj uywasqan kasqayta.

Atau Wallpa

Sínchij munásqay wamra Inka,
llullukúsqay churillay,
maypin kanki, maytan purinki,
sispámuy ari kamajniyman.

Inkaj Churin

Sínchij munásqay sapan apu,
Atau Wallpa yayallay,
pacha k'ancha Inti, máillij
Taytánchij, waqaychasunki.

Atau Wallpa

Qanmanpas jinallátaj,
sapan wayllúsqay churillay,
imapítaj rikukúnychij,
sut'ichu muspaychu kayqa,
Inti Taytánchij ithiriwánchij
llapa runakunanchijta
chinkarichipuwánchij.
Manañan jinañachu kausáyniy,
tucusqatan tukukapúsaj,
ukhuy kajpis llajillasqaña,
súnquy kajpis p'akisqaña,
wiñaypajmin chinkaripúsaj
kay jallp'aytan saqerparispa,
inka churiykunatari
llakiypi t'akarparisaj.
Kay jallap'aypi churiykunata
auqasunk'a runakuna
kamáchij qheparinqanku.

karu qhepa jamujkuna
 churiykunari, yuyarispa
 sapan apu Atau Wallpa Inka
 taytankujpata kay llajtan
 kasqanta, kutichinqanku,
 tijrachinqanku jallp'ankuman
 túkuy auqasunk' akunata,
 qurinchijman, qulqinchijman
 aysakámuj runakunata.

Inkaj Churin

Taytallay, inka, inkallay,
 imatátaj kayta rimanki.
 Imapítaj rikhurisqayku
 mana llanthullaykiwanqa,
 Maymántaj risaj chay pachaqa,
 pimántaj chinpaykússaj,
 pikunayújtaj kausásaj,
 pi kamajniyújtaj purísaj,
 mana yayáyuj churi
 jinachari thamaykachásaj
 jallp'an jallp'anta.
 Iyau, yayallay, kamajnillay,
 jinatachari llapantin
 inkakuna tukukapusqayku
 wiñáypaj wiñaynín paj.
 Mana chayri qanwan khuska
 wañusqayku,
 Inti Taytanchijwan tanta
 kamunanchíjpaj, imaynachus
 ñáupaj Inkakuna jina.
 Iyau, yayallay, yayallay.

Atau Wallpa

Iyau, churillay, qanmanri
 imatátaj saquesqayki,
 kay k'anchaj, illárij
 qhespi umiñaytachari.
 Payta apariykukuspa,
 Willkapanpaman, inkakuna
 karunchanki, inkakuna
 sispa wauqechaykikunatawan,

-

runaykikunatawan
 llapantinta pusarispá,
 ama uj auqasunk'allatapas
 kajniyki pi jap'ikuspa,
 paymin kanmkan

kausayniykita qhechúsuj.

Inkaj Churin

Sínchij munásqay taytallay,
 sapan apu Inkallay,
 ima sunqun chaskisqayki
 kay sumaj k'anchaj, illárij
 qhespi umiñaykitari.
 Imaynatan qunqasqayki
 sapan Atau Wallpa Inkaytari.
 Jina kamachiwasqaykita
 junllapa ithiripa karunchásaj
 kaymanta Willkapanpaman
 inka churiykikunata,
 sispá wauqeykikunatawan,
 llapantin runaykikunata
 pusariykukuspa,
 kausáyniy tukukunan kama
 purimusqayku jinalla
 iyau, apu Inkallay,
 yayallay, yayallay.

Atau Wallpa

Sínchij munásqay Waylla Wisa

-

wayllusqa sispá wauqechay,
 qanmanri imatátaj saquesqayki,
 Inti Taytanchijchari,
 Killa Mamanchijtachari,
 túkuy llakiynipipas
 paykunaman willakunki.
 Kausayniyki p'uchukakujtu.
 paykunawan tanta
 mamaqhuchaman yaykupunki

Waylla Wisa

Sínchij munásqay sapan apu,
 Atau Wallpa Inkallay,
 imaynatan qunqasqayki
 jatun sach'a urmajtiyki,
 pimántaj k'umuykúsaj,
 pimántaj ñawiykunata
 kutirichísaj,
 may punkumántaj sispaykúsaj,
 pimántaj llakiyniyta willakúsaj.
 Imapajñátaj kunan kani,
 mamaqhúchaj sunqunmanchari
 Inti Taytanchijwan tanta,

Killa Mamanchijwan tanta
yaykupúsaj.
Pisarru (Siminta kuyuchin)

Fillipillu

Sapan apu Atau Wallpa Inka,
kay sínchij apu nisunki:
Rinriykunapas sayk'unña
kay Inkajpa túkuy ima
rimasqanta uyarispa.
Manañapuni atinichu
ujllatawanpas uyariyta.

Inkaj ñakáynin

Auqasunk'a wiraqucha,
manan maytapas rinichu,
manan pijpatapas sajrantu
unanchayta yachanichu
Kay sínchij jatun p'unchaupi
kausayniyta qhechuwanki,
yuyayniykipítaj kausásaj,
yawarniypi mupachakunki
wiñáypaj wiñaynín paj,
kay llapa runakunapas
manan qhawakusunqankuchu,
kay llapa uywaykunpas
allillanchu nisunqankuchu
p'isqu mana sunquyujpas
qánpaj sajraykita
unanchasparajmi purinqa,
jinantintarajmi muyumunki,
mana uj chihka sunquykunáyuj
makinkuwan pákisunqanku,
kay qhá paj, sínchij atiyniypa
chaynintátaj ñakarinki
Wiñaypaj wiñaynín paj,

Pisarru (Siminta kuyuchin)

Fillipillu

Qhá paj Atau Wallpa Inka,
kay sínchij apu nisunki:
kay uparunawan rimayqa
pachawan atichikuylla;
puñuchiylatachus munawan
pumanman urmachinawánpaj.
Manañan uj simillatapas
uyariyta munaniñachu.

Padre Walbirde (Siminta kuyuchin)

Fillipillu

Sapan apu Atau Wallpa Inka,
 kay yáchaj umu nisunki:
 Llapa llapa runakunaj Incan,
 músuj k'anchay suyasqasunki,
 wasánchay wak'aykikunata,
 iñiy ñuqáyku Yaya kupi
 llapa atípaj Diusta múch'ay,
 mana rikusqa qhespichíku
 bautismo unuwan jich'achikuy,
 nina ráuraj ukhu pachapi
 mana muchumunaykípaj
 wiñaypa wiñaynín paj.
 Llapa runakunaj Inkan,
 willakúytaj ari kunanqa
 túkuy juchaykikunata
 manamin allinchu kanman
 jucha patapi wañunayki
 ñúqaj simiywan Apu Yaya
 khuyákuj Jisucristúnychij
 juchaykikunata phaskanqa
 chaymantari pay kikinmi
 wíñay samita jaywasunqa
 Llapa runakúnaj Inkan
 manátaj qanqa watunkichu
 kay ñuqáypaj simiytaqa.
 Chaypachaqa yachayta jáp'iy
 kay Qhíspiy Simita uyarispa,
 pay ñuqamanta aswan allinta
 rimaykushunqa.

Atau Wallpa

Manan imatapas niwanchu.

Padre Walbirde (Siminta kuyuchin)

Fillipillu

Kay yáchaj umuqa nin:
 Llapa atipajpa churinkuna,
 sispamúychij, yanapawáychij,
 kay uparuna map'anchañña,
 muchuchíychij, manan juchanqa
 qhipanmanchu jinallaqa.

Pisarru (Simillanta kuyuchin)

Fillipillu

Kay sínchij apura nin:
 Taytallay, taytallay,
 P' úchú kay panpachayllatapas
 Patanman sullaykápuy ari.

Padre Walbirde (Siminta kuyuchin)**Fillipillu**

Kay yachaj umuqa nin:
 chaypachaqa panpachakuchun
 chay llapa juchankuna
 butismuj chayasqanrayku.

Pisarru (Simillanta kuyuchin)**Fillipillu**

Kay sínchij apura nin:
 Iyau, qullana María,
 Quyallay, llúnp' áj Mamay,
 kallpaysaykita qúway
 kay rúnaj umanta qhurunáypaj.
 Purunauqa, kulliruna,
 kay q' íllay túrpunaywan
 kunan pacha túrpusqaykí.

Ñust'akuna

Inkallay, sapan apullay,
 ima aquyrakin chijchimun,
 Inkallay, sapan apullay.
 Jatuin sach'a siriykapuna,
 Inkallay, sapan apullay,
 Llanthuykipin káusaj kayku.
 Inkallay, sapan apullay
 qan, p'unchauniyku karqankí,
 Inkallay, sapan apullay
 Chay súmaj quri llaut'uykita
 Inkallay, sapan apullay
 kay auqakuna waykasunku,
 Inkallay, sapan apullay;
 quri llaut'uykita rikuspa,
 Inkallay, sapan apullay,
 átij jatun kayniykita,
 Inkallay sapan apullay
 yuyarikújtaj kayku,
 Inkallay, sapan apullay
 Ima sunqun qunqasqayku
 Inkallay, sapan apullay,
 qan wayllusqa inkaykutaqa,
 Inkallay, sapan apullay
 Ima phutiypin rikukuyku,
 Inkallay, sapan apullay,
 ima sunqun kausasqayku,
 Inkallay, sapan apullay,
 mana llanthullaykiwanqa,
 Inkallay, sapan apullay,

jatun sach'a sirichisqa,
 Inkallay, sapan apullay
 Manañas rikusqaykuchu,

-

Inkallay, sapan apullay,
 chay sumaj quri llaut'uykita,
 Inkallay, sapan apullay
 Inti jina illarijtaqa,
 Inkallay, sapan apullay
 Túkuy ima tutayapun,
 Inkallay, sapan apullay,
 ántay qunchuy phuyu jina,
 Inkallay, sapan apullay.
 Múyuj wayra phaskakamun,
 Inkallay, sapan apullay,
 Urqukuna thunikamun,
 Inkallay, sapan apullay
 mayu unu yawarman tukun,
 Inkallay, sapan apullay,
 jáqay llúnp'aj janajpachapas,
 inkallay, sapan apullay,
 ijmatamin p' achallikun,
 Inkallay, sapan apullay,
 ima makitaj jat'allinqa,
 Inkallay, sapan apullay
 chay quri thupayauriykita,
 Inkallay, sapan apullay,
 Chay jatun sínchij simillayki,
 Inkallay, sapan apullay,
 jinantinta llajllaríchij,
 Inkallay, sapan apullay,
 llapa atipaj atinyiki,
 Inkallay, sapan apullay,

-

urqukunantinta rimáchij,
 Inkallay, sapan apullay.
 Imaynan saqiriwayku,
 Inkallay, sapan apullay,
 waqay junt'a ñawiykuta,
 Inkallay, sapan apullay,
 pimántaj kutirichisqayku,
 Inkallay, sapan apullay.

Khishkis

Purun purun tarukakuna,
 jánaj pháwaj kunturkuna,
 mayukuna, qaqakuna,
 jamúychij, waqaysiwasqayku,

apu Inka tayllánchij
 sapanchijta saqiriwánchij
 kay chhika phútiy llakiypi.
 May llanthutátaj mask'asúnychij,
 pimántaj k'umuykusúnychij.
 ima allpaypin kausasúnychij,
 ima wikipin sinqakusúnychij.
 Atau Wallpa Inkallay,
 jállp'aj sunqunmanchu
 yaykuposqayku.
 Inkaj Churin, taytallay,
 jámuy ari, purirímuy,
 sapan apu Inkanchijta
 aysariysiwayku ari,
 ama qhawarpariwaykuchu.

-
 Quri, qulqi chinkaripun,
 Sapan apu Inkanchijpa
 Qhápaj kaynin tukukapun.
 Auqasunk'akúnaj makinpi
 llapa atípaj Inkánchij wañun.

Ñust'akuna

Auqasunk'a runakuna,
 Apuyta wañuchinkíchij
 q'íllay t'urpunaykichijwan.
 Jinallatatajmin wañunkíchij.
 Yayaykutan p' uchukankichij,
 chay q'íllay nina rauraywan.
 Chay kaj ninallapitajmin
 aswan allinta raurankíchij.
 Inkallay, qhápaj atiyki
 jinantinta káma; karqa;
 imayna, imayna kunanqa
 phuyu jina rajrayapun.

Inkaj Churin

Inkallay, sapan apullay,
 kunan pimántaj saqiwanki
 kay q'ulla warma churiykita.
 Maynijtátaj thaskirisaj,
 may japuymánmin chayásaj,
 may puytumantaj yaykúsaj,
 imapajñátaj kunan kani.

-
 Iyau, Inkallay, taytallay,
 imaynatan qunqasqayki
 qan sapan apu Inkaytaqa.
 Yupaychayta samáykuj simiyki

ch'inyaykapun,
 llapa atípaj atinyiyki
 chinkaripun
 Síncij munásqay, waqaychánay,
 pacha k'ánchaj Inti, máillij
 Taytallay, Taytallay,
 imamantan apuykuta
 qhecuchiwayku,
 añayñisqa kamajniykitachu
 mana rurarqa,
 waqaychayniykitachu
 mana waqaycharqa.
 Iyau, kay Taytallayqa
 manan uyariwanñachu,
 ñawinta rajrayaykuchispa
 q'esacharpariwn.
 Iyau, síncij munásqay
 sispa wauqechaykuna,
 pimántaj kunan sispaykusun.
 Qhawaríychij Inkanchijta,
 manaña rikuwanchijchu,
 samaynin chinkaripunña.
 Inti, máillij Taytanchijpas
 ithirin ñuqanchijmanta.

Ñust'akuna

Imaynatan kausasqayku
 mana apu Inkaykuwanqa.
 Sut'ipichu, muspaypichu
 jatun sach'a siriycapun.
 Iyau, Pisarru wiraqucha,
 qúrij, qúlqij aysasqan sunqu,
 qan Inkaykuta wañuchinki,
 llákiy wañuytan wañunki.
 Llapa qhápaj atinyiyki
 wiñaypájtaj chinkarichun,
 auqasunk'a wiraqucha,
 ñakakuspátaj kausanki.
 Imanasúntaj kunanqa
 mana síncij Inkanchijwanqa.
 Antayqúnehuy phuyu jina
 tókuy ima rajrayapun.

Pisarru

Yupaychásqay Ispánaj apun,
 chay thúpaj kamajniykita
 rurasqaymanta jamusqani.
 Kay apamuyki chay Inkaj
 umanta, llaut'untawan.

Ispaña

Imatan niwanki, Pisarru.

Pisarru

Sapan qhápaj apullay,
chay súmaj thupa kamajniyki
rurasqaña, junt'asqaña.
Kayqa uman, kayqa llaut'un
chay Inka uparunajpata.

Ispaña

Imatan niwanki, Pisarru.
Upallatan saqiwanki.
Imaynan chayta ruramunki,
Chay uya apamuwasqayki
Ñúqaj úyay kikillántaj.
Jayk' ajtaj ñuqa kacharqayki
Kay Inkata wañuchijta.
Kunanqa muchuchisqan kanki.

Pisarru

Iyau, iyau, Jehová,
iyau, iyau, Israélpaj ápun,
kay Jinatan juchallikuni,
janajpachatan watuykayani,
watuykayaykin qantapas.
Chakiywan wayrakacharqani
ñujña ñujñata awaykáchaj
chay sínchij qhápaj Inkajpa
P' uchukayninta mask'aspa.
Kay ñakasqa t'urpunaywan
chay llúnp'aj sunqu Inkajpa.
yawarninta jich'arqani.
ñakasqa kachun chay p'unchau,
chay paqarisqay llákiy púnychau.

Ispaña

Iyau, qullana Mamallay,
ima llajsaytátaj rikuni.
Manañachu chaypachaqa
kasqa iñiypas, taripakuypas,
qasiqhespilla kaypas.
Iyau, kay tapiya juchayuj,
kay qúrij aysasqan sunqu.
ñan panpaman urmasqanña.
Iyau, Pisarru, Pisarru,
imayna sajra auqa kanki.
Suwayman paqarisqa sunqu.
Imarayku kay Inkajpa

umanta qhurumurqanki.
 Manachu qanqa rikurqanki
 llapa llapa runakunanta.
 sami chaupipi, kusi patapi,
 nánaj kashqayniyujta
 ñáuray alli simillanwan
 llajtanpi kamachikujta.
 Manachu qanqa uyarirqanki
 chay ñáuray alli siminta.
 Kusi jailli jinan karqa.
 Manachu qanqa rikurqanki
 quri pacha qhápaj wasinta.

Chaypin paqárij Inkaqa,
 mallkikúnaj sisan chaupipi,
 p'isqukúnaj yarawisqan.
 Tiyáykuj quri tiyananpi,
 runankunánpaj yupaychasqan.
 Manamin pi wauqitapas
 wauqín paj wallparichijchu,
 chanínchaj chiqan kajkunata,
 muchúchij juchayujkunata.
 Máytaj chapatiyaykuna.

Almagru

Sapan qhápaj apullay,
 kaypin, chakiykipin kani.

Ispaña

Qhawárij ma kay runata,
 Wañusqamanña rijch'awan.

Almagru

Sapan qhápaj apullay,
 wañusqañamin kasqa.

Ispaña

Gina kajtinqa apáychij,
 ninapi ruphachimúychij
 llapa mit'aysanantawan;
 wasintátaj thunichimúychij,
 Manan kay sajra auqamanta
 imallapas qheparinanchu.
 Kaymin ñúqaj kamachisqay.